

QUADERNI D'ITALIANISTICA

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes

VOLUME XX, NO. 1-2, 1999

EDITOR — DIRECTEUR

Francesco Guardiani (*Toronto*)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS

Konrad Eisenbichler (*Toronto*)

Giuseppe Mazzotta (*Yale*)

Gabriele Niccoli (*Waterloo*)

Domenico Pietropaolo (*Toronto*)

Olga Pugliese (*Toronto*)

Ada Testaferri (*York*)

MANAGING EDITOR — DIRECTRICE ADMINISTRATIVE

Manuela A. Scarci (*Toronto*)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF

Albert Russell Ascoli (*Berkeley*)

Renato Barilli (*Bologna*)

Teodolinda Barolini (*Columbia*)

Andrea Battistini (*Bologna*)

Pasquale Caratù (*Bari*)

Paolo Cherchi (*Chicago*)

Giorgio Fulco (*Napoli*)

Christopher Kleinhenz (*Madison*)

Romano Luperini (*Siena*)

Carla Marcato (*Udine*)

Alessandro Martini (*Fribourg – CH*)

Hannibal Noce (*Vancouver*)

Maria Passaro (*Central Connecticut*)

Maria Predelli (*McGill*)

Alfonso Procaccini (*Smith*)

Lucia Re (*UCLA*)

Walter Stephens (*John's Hopkins*)

Edward Tuttle (*UCLA*)

COPY EDITING — RÉVISION

Sandra Parmegiani (*Toronto*)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE

BIBLIOTECA DI *Quaderni d'italianistica*

Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

EXECUTIVE OF THE SOCIETY — EXECUTIF DE LA SOCIÉTÉ

President – Président: Francesco Loriggio (*Carleton*)

VicePresident – Vice Président: Dennis McAuliffe (*Toronto*)

Secretary/Treasurer – Secrétaire/Trésorier: Enrico Vicentini (*Toronto*)

Past President – Président sortant: Guido Pugliese (*Toronto*)

Cover: Vinicio Scarci / Typeset by X-Factor Studios

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies
Quaderni d'italianistica est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes

◆◆◆ QUADERNI D'ITALIANISTICA ◆◆◆

VOLUME XX, NO. 1-2, 1999

◆ ARTICOLI ◆

FAUSTO DE MICHELE

*Il guerriero ridicolo e la sua storia, ovvero
dal comico sovversivo alla maschera vuota* 7

RAFFAELE MILANI

The Birth of the Aesthetics of Land 21

TATIANA CRIVELLI

Pamela, o la metamorfosi ricompensata 33

VINCENZO BINETTI

Soggetto nomade e destabilizzazione urbana nel Fu Mattia Pascal 51

P. J. KLEMP

*"She made us do what she wanted": Desire and the Other Reader's
Reading in Italo Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore* 71

LUCIA RE

Calvino e il cinema: la voce, lo sguardo, la distanza 91

MARY ANN McDONALD CAROLAN

*Icon, Intercession and Insight: The Madonna
as Interpretative Key to Grazia Deledda* 103

ANNA GURAL-MIGDAL ET FILIPPO SALVATORE

*Federico Fellini théoricien, protagoniste et personnage
dans 8 1/2 et intervista* 119

JOHN MASTROGIANAKOS

*Storytelling and the "Dialogics of Variation"
in Paolo Maurensig's La variante di lüneburg* 135

DANA RENGÀ

*Irony and the Aesthetics of Nostalgia:
Fellini, Zanzotto and Casanova's Redemption* 159

ADRIANA DIOMEDI

Il nesso "perfezione-filosofia" in Dante 191

◆ NOTE E RASSEGNE ◆

LORENZO BARTOLI

*L'Ariosto in Spagna: A proposito di un recente
volume di A. Vian Herrero* 211

ROBERTO LUDOVICO

Dietro Le città invisibili: Viktor Sklovskij, narratore 217

GINO CHIELLINO, ANTONINO MAZZA

L'estetica della diversità 227

◆ RECENSIONI ◆

Niccolò Machiavelli. *Clizia*. Translation and Notes

by Daniel T. Gallagher. Introduction by Robert K. Faulkner.

OLGA ZORZI PUGLIESE 241

Deborah Parker. *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*.

KONRAD EISENBICHLER 244

Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy.

Ritual, Spectacle and Image. Eds. Barbara Wisch and Diane Cole Ahl.

SALLY HICKSON 246

Annick Paternoster. *Aptum. Retorica ed ermeneutica
nel dialogo rinascimentale del primo Cinquecento*

MASSIMO VERDICCHIO 245

Mauro Sarnelli. "Col discreto pennel d'alta eloquenza." "Meraviglioso"
e Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento.


JOHN GATT-RUTTER 252

Domenico Basile. *Il pastor fido in lingua napolitana*.

Ed. Gianrenzo P. Clivio.

ANNA L. MORO 254

| | |
|--|-----|
| Elio Providenti, <i>Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo.</i> ANTONIO ALESSIO | 257 |
| Constance Markey, <i>Italo Calvino. A Journey Toward Postmodernism.</i> PAOLO CHIRUMBOLO | 260 |
| <i>The Legacy of Benedetto Croce. Contemporary Critical Views.</i> Ed. Jack D'Amico, Dain A. Trafton, and Massimo Verdicchio. ERNESTO PAOLOZZI | 262 |
| Robin Healey, <i>Twentieth-Century Italian Literature in English Translation. An annotated Bibliography.</i> ANNE URBANCIC | 263 |
| <i>The Cambridge History of Italian Literature.</i> Eds. Peter Brand and Lino Pertile. KONRAD EISENBICHLER | 265 |
| Angelo Principe and Olga Zorzi Pugliese, <i>Rekindling Faded Memories: The Founding of the FAMEE Furlane of Toronto and Its First Years (1933-1941).</i> ROCCO MARIO MORANO | 267 |
| Alexander Nagel, <i>Michelangelo and the Reform of Art.</i> NICHOLAS TERPSTRA | 272 |
| Paolo Cherchi, <i>L'Alambicco in biblioteca: distillati rari.</i> A cura di Francesco Guardiani e Emilio Speciale. MARIO D'ALESSANDRO | 274 |
| Eugenio L. Giusti, <i>Dall'amore cortese alla comprensione. Il viaggio ideologico di Giovanni Boccaccio dalla "Caccia di Diana" al "Decameron".</i> PAOLO CIANFRONE | 276 |
| Peter S Hawkins, <i>Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination.</i> Patrick Boyde, <i>Human Vices and Human Worth in Dante's Comedy</i> MARY A. WATT | 279 |



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

Quaderni d'italianistica appears twice a year, and publishes articles in Italian, English or French. Manuscripts should not exceed 30 typewritten pages, double spaced, and should be submitted in duplicate plus diskette. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the *New MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année, et publie articles en italien, en anglais ou en français. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire et en disquette. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet* nouveau.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Francesco Guardiani,
Editor, *Quaderni d'italianistica*
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
M5S 1J6 Canada

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Konrad Eisenbichler
Book Review Editor, *Quaderni d'italianistica*
Victoria College PR 317 / University of Toronto
73 Queen's Park Crescent
Toronto, Ontario
M5S 1K7 Canada

Please direct all other queries or correspondence to:

Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scarci
Managing Editor, *Quaderni d'italianistica*
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
M5S 1J6 Canada

| ABONNEMENT / SUBSCRIPTION | | | CANADA / USA | INSTITUTIONS |
|---------------------------|---|-------|--------------|--------------|
| an | 1 | year | \$25.00 | 30.00 |
| ans | 2 | years | \$40.00 | 52.00 |
| ans | 3 | years | \$55.00 | 75.00 |

Other countries add \$8.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$15.00. N.B. Members of the Society will automatically receive the journal, which is included in the \$50.00 annual membership.

Autre pays ajouter 8\$ par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifie le prix est 15\$. L'adhésion à la Société, taux de 50\$ par année, donne droit à la réception de la revue.

FAUSTO DE MICHELE

IL GUERRIERO RIDICOLO E LA SUA STORIA
OVVERO DAL COMICO SOVVERSIVO
ALLA MASCHERA VUOTA

Molto è stato scritto e si continua a scrivere sui tipi della commedia dell'Arte. Maschere come quella di Pulcinella o Arlecchino da sempre destano la curiosità degli storici e solleticano la creatività dei teorici della letteratura. Minore attenzione viene data invece, se stiamo a confrontare il numero delle pubblicazioni, al tipo comunemente conosciuto come Capitano vanaglorioso, che però, con le figure citate prima, sicuramente condivide l'olimpico dei tipi comici della produzione teatrale rinascimentale e barocca.

Normalmente la figura comica del capitano nel teatro italiano, specialmente quando rappresenta un capitano spagnolo, viene sbrigativamente liquidata attribuendo la sua origine e la sua presenza alla necessità, che a quel tempo avevano le diverse popolazioni italiane, di mettere in ridicolo l'invasore. La genesi, lo sviluppo e la sua articolata e lunga storia è invece ben più complessa e ricca di particolari che andrebbero conosciuti per meglio capire, non soltanto il tipo comico in questione, ma anche le imprevedibili dinamiche e le mille influenze che hanno avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo del comico teatrale in quanto genere.

Questo articolo raccoglie in forma sintetica i risultati e le riflessioni che sono scaturite da una mia ricerca (De Michele, *Guerrieri ridicoli*). Quando si parla del tipo del capitano si usano spesso un numero infinito di nomi e definizioni, a partire da quella latina di *Miles Gloriosus* passando per altre come: Soldato fanfarone, Soldato vanaglorioso o usando nomi come: Matamoros, Rodomonte, Bravo, Capitan Fracassa, Capitan Spavento etc.. Questi nomi, anche se vengono usati per comodità o per antonomasia, quando si vuole indicare il tipo comico del soldato, possono generare una serie interminabile di equivoci. Ecco perché io preferisco proporre la nuova denominazione di *guerriero ridicolo*. Questa definizione dovrebbe indicare piuttosto che un personaggio una sorta di *attante* come nelle teorie di Greimas, che racchiude in sé una serie minima di parametri basilari che sono

comuni ai tanti personaggi rappresentanti guerrieri ridicoli e millantatori che avranno poi mille nomi diversi¹ e saranno i protagonisti o forse saranno soltanto relegati ad una piccola parte, in diverse trame di commedie non solo in lingua italiana, ma anche in lingua spagnola, francese, inglese, tedesca e olandese.

Lo sviluppo del guerriero ridicolo si articola essenzialmente in tre fasi. Una prima fase definibile come *genesì*, dove prende forma l'archetipo in quanto elemento universale della cultura umana, una seconda fase in cui, dopo un breve momento di sterile *ri-uso* dei modelli greci e latini, si crea la *maschera* con l'apporto di molte influenze che vengono da diversi generi letterari, per quanto riguarda l'aspetto intertestuale, o da una serie di aspettative del pubblico, legate all'estro di alcuni grandi maestri del comico. Quindi una terza ed ultima fase, quella della *maschera vuota*, in cui non c'è più l'uso creativo del tipo comico, ma soltanto riuso di una serie di motivi che ormai sono definitivamente codificati, e direi piuttosto *fossilizzati*. Questo è il momento in cui, dietro la maschera, non si intravedono più i vivaci occhi luccicanti dell'attore che recita a soggetto secondo il suo estro, perché la maschera è diventata il contenitore di una serie di battute anche famose, ma consunte dall'uso, per le quali ride, quasi per inerzia e abitudine, un pubblico ormai ignaro del loro perché.

Il primo esempio di questa figura comica, documentabile nella produzione classica, si chiama *Alazón*. Questo è definibile senza dubbio come l'archetipo del guerriero del genere comico ed è presente già nella commedia sicula di Epicarmo (528?-428?). Aristotele lo colloca tra i tre tipi comici principali della commedia.

Materia della commedia: racconto, carattere, pensiero, linguaggio, canto, vista. Caratteri di commedia quelli buffoneschi, quelli ironici e quelli degli *sbruffoni* (*αλαζονων*) Parti del pensiero due: gnome e persuasività. (Aristotele 232-233)

L'alazoneia è un'attitudine risibile, quella dello sbruffone che si vanta di possedere doti che non ha. Il ridicolo scaturisce dalla percezione della contraddizione data dall'opposizione *presunzione vs realtà*. Questa contraddizione viene sottolineata ed esaltata da un altro personaggio l'*eiron* (*ειρων*) che astutamente, o forse dovrei dire ironicamente, mette alla berlina il vanaglorioso.

Quello che è definito concordemente da tutti gli storici della letteratura antica come il primo soldato comico della storia del teatro è Lamacò, protagonista della commedia di Aristofane *Gli Acaresì*. Lamacò incarna perfet-

tamente la figura del guerriero ridicolo.

Con la figura di Lãmaco, per la prima volta, il guerriero ridicolo si presenta all'interno di un'azione ben precisa che potremmo anche cominciare a definire "tipica" di questo personaggio. La trama de *Gli Acarnesi* sarà infatti, da ora in avanti, ancora molte volte riproposta, con piccole variazioni e aggiunte nel XVI e XVII secolo, da molti commediografi europei quasi indistintamente. Per questo motivo a questo punto è importante dedicarle un minimo d'attenzione.

Vediamo quindi in breve la trama di questa commedia: da una parte abbiamo Diceopoli, l'*eiron* della situazione², un modesto cittadino, amante della pace, il quale, pur di godersela, stanco delle tante guerre, stringe un'alleanza personale con Sparta. A lui si contrappone Lãmaco che viene chiamato dal coro alla battaglia. Egli dichiara guerra contro Sparta e promette di umiliare i nemici, però è bravo solo a parole, in realtà, è un codardo. Quindi mentre lui si appresta a partire in gran pompa con una serie di marzialissimi ordini per la guerra, il pacifico Diceopoli con altrettanta marzialità impartisce una serie di ordini per la preparazione di un banchetto e partirà per la festa. L'*Alazón* tornerà sconfitto senza aver visto i nemici, ferito da una banale caduta.

Lãmaco è caratterizzato come un soldato opportunista, vanaglorioso e stupido e, per questo, punibile dal riso del pubblico che è invitato indirettamente dall'autore a giudicarlo. Ma Aristofane non si ferma al personaggio e alla voglia di dar battaglia del guerriero, e a questa contrappone un'irresistibile voglia del cittadino di preoccuparsi di star bene e riempire lo stomaco. Alla guerra è contrapposta in questo modo la cucina, all'impulso mortale della guerra, l'impulso vitale legato alla necessità di nutrirsi. Il gioco è presto fatto: Lãmaco, la sua professione e addirittura la guerra vengono rappresentate come insulse, ridicole, in una parola inutili: meglio mangiare e divertirsi che ammazzare, o peggio, farsi ammazzare.

Il guerriero ridicolo acquisterà ancora più spessore più tardi con Menandro (342-291 a.C.), che è l'autore con cui inizia una nuova epoca del teatro comico greco, dove parallelamente agli insegnamenti aristotelici, l'individuo ed il suo carattere acquistano una nuova centralità. L'intreccio comincia infatti a svilupparsi attorno al personaggio e per il personaggio, esso è quindi subordinato alle caratteristiche del protagonista. Il passaggio è dal generale al particolare. Mentre prima era "il vizio dell'umanità" in primo piano con Menandro è "l'errore dell'individuo" ad essere messo in scena, l'errore di un individuo ben delineato e che, come tale, è quindi correggibile e migliorabile.

Siamo in presenza di un soldato sempre più fanfarone e inconcludente e naturalmente, man mano che si sviluppa il personaggio, crescono anche, in maniera esponenziale, le sue spaccate.

La ricorrenza di questa figura nella produzione comica ellenistica non è certo casuale. L'uso del tipo del guerriero ridicolo trova un riscontro preciso nel contesto storico sociale di quel periodo che va dalla morte di Alessandro Magno (356-323 a.C.) alla conquista romana d'Egitto. Esso si sviluppò quindi negli anni dell'espansione macedone che raggiunse la Grecia. A causa della crisi provocata dalla sconfitta subita presso Chaironea (338 a.C.), le città stato greche persero la preminenza politica ed economica che avevano raggiunto nel IV secolo. Al sistema delle *polis* greche apparteneva anche l'esercito di popolo che contraddistingueva il sistema militare greco dove ogni cittadino contribuiva armandosi a sue spese alla guerra per difendere gli interessi della patria.

Quello che prima era un dovere del cittadino divenne quindi una vera e propria professione. Dal benessere delle truppe dipendevano i successi militari di Alessandro. Ecco perché il IV e il III secolo in Grecia sono i secoli dei "mercenari". Come si vede, ci troviamo di fronte a delle guerre vere. La figura del soldato nell'ellenismo è quindi una figura centrale della società nonché di vitale importanza per la potenza del nuovo impero.

Finita la politica delle conquiste, la vita quotidiana delle città greche si popolò di ufficiali a riposo e soldati congedati. In questo modo molti soldati diventarono, nella seconda metà del IV secolo, un problema sociale che trovava sfogo e testimonianza di fronte il pubblico seduto sulle gradinate degli anfiteatri.

Del soldato fanfarone, a questo punto, esisteva già un vero e proprio catalogo di motivi tipici: disposizione alla crapula, grande capacità nel proferire spaccate sulla propria presunta potenza ed invincibilità in combattimento, presunta ed esagerata ricchezza, reale dabbenaggine e quindi vanità e codardia. A questi motivi, già caratteristici della figura, con Menandro, si aggiunge un ulteriore motivo che presso Aristofane non era presente: il motivo dell'amore che sarà spesso presente nelle commedie del Cinquecento e del Seicento. A mo' di modello si consideri la commedia *Kolax*³.

L'archetipo greco dell'*Alazón* si arricchisce con i Romani di ulteriori variazioni al tema. I commediografi romani in un primo tempo si propongono come semplici imitatori e traduttori. Ma poi questi finirono per fondere i personaggi comici latini con quelli greci. A questo proposito di vitale importanza, in questa nuova fase dello sviluppo dell'archetipo, avranno un ruolo importantissimo prima Plauto e poi Terenzio. Dopo i quali si può parlare

dell'archetipo del guerriero ridicolo come di un tipo comico nato dalla fusione tra l'*Alazón* e il *Miles Gloriosus*, dove convergono le tradizioni delle rappresentazioni popolari dei *Fascinnae*, *Saturae*, *Atellanae*, e del *Mimus*. Con i romani comincerà anche la tradizione dei nomi lunghi e dal significato di per sé già vanaglorioso, che poi, nel teatro rinascimentale e barocco, saranno imitati da nomi come: Spezzamonti, Spaccaferro, Fracasso, Spavento. Il personaggio più rappresentativo è, a questo proposito, Pyrgopolinices alias "distruttore di città", guerriero ridicolo della commedia *Miles Gloriosus*. Ancora una volta, e sempre nella fase di formazione dell'Archetipo, il guerriero ridicolo è legato alle guerre vere. Pyrgopolinices è un ufficiale al servizio del re Seleuco I (Paratore, 270), particolare questo che deve averlo reso al pubblico romano poco gradito e quindi facilmente risibile. Quasi sempre all'inizio delle scene prende la parola Artotrogus per interesse le lodi del suo padrone:

Artotrogus:

Memini: centum in Cilicia
et quinquaginta, centum in Scytholatronia,
triginta Sardos, sexaginta Macedones
Sunt homines quos tu occidisti uno die.

Pyrgopolinices:

Quanta istaec hominum summa est?

Artotrogus:

Septem milia.³

Tutti i luoghi citati nella battuta del parassita hanno un riscontro storico ben preciso. Terre come la Cilicia, la Macedonia o il regno dei Sardi avevano un significato preciso e un riferimento a fatti bellici conosciuti dal pubblico romano. Non soltanto le terre lontane, ma anche i numeri così esorbitanti della lode del parassita hanno un riscontro nella realtà storica. A quel tempo Seleuco I aveva invitato una spedizione in India. In Cappadocia, fece svernare nell'anno 302/1 il suo esercito che contava 20.000 fanti, 12.000 cavalieri, 1480 elefanti, 100 carri falcati. Addirittura il nome del protagonista della commedia, così roboante ed eccessivamente lungo, ha la sua relazione con la realtà storica. Quando Demetrio, figlio di Antigone, tra il 315 e il 301 prese Atene gli fu conferito infatti l'epiteto di Poliorcete cioè espugnatore di città. Con il nome Pyrgopolinices Plauto faceva quindi un chiaro riferimento ad un costume militare dell'epoca parodiandolo.

Queste nuove caratteristiche, introdotte dai romani all'archetipo base dell'*Alazón*, che da questo momento è definibile: *Alazón-Miles*, le troveremo moltiplicate quasi all'infinito in tutte le combinazioni possibili come in

un caleidoscopio in duecento anni di teatro europeo. All'archetipo però del guerriero ridicolo, che è ormai chiaramente definito, devono aggiungersi altre caratteristiche frutto di nuovi apporti in altre epoche. Nel Medioevo non c'è in Europa una grande attività teatrale come la si poteva intendere ad Atene, Siracusa o Roma nei momenti di più grande splendore, ma il guerriero ridicolo e cioè il soldato messo alla berlina, riaffiora qua e là. Lo troviamo nei cortei delle funzioni religiose per il Venerdì Santo come soldato romano aguzzino di Cristo e quindi nemico. Il genere Sacre Rappresentazioni, nonostante il tipo di temi trattati, non va assimilato in blocco al teatro tragico. Esse presentano infatti non pochi momenti che hanno decisamente a che vedere con il teatro comico.

La funzione di queste rappresentazioni, che appartenevano al così detto *Ludus Paschalis*, era anche comica, anzi si può dire addirittura che il suo ultimo fine fosse proprio quello di divertire il pubblico durante la processione o la funzione religiosa⁵. Questo fenomeno rientra in uno più grande e ampiamente ricercato cioè il rito del *Risus Paschali*.⁶

Il riso scaturiva spontaneo, e si trattava di una risata di derisione oltre che liberatoria, anche dopo la messa in scena della resurrezione, quando le guardie del sepolcro si ritrovavano gabbate, scoprendolo vuoto. E questo riso era proprio una sorta di benvenuto al Cristo risorto, "una celebrazione della resurrezione" (Jacobelli, 83). Il rito del riso, come benvenuto per Cristo Risorto, che torna di nuovo tra i vivi, è naturalmente precedente al rito cristiano, e trova le sue radici in riti iniziatici pagani ben più antichi (Settis Frugoni, 113-134).

Anche nei cortei di carnevale si incontra il guerriero ridicolo che qui ha acquistato il nuovo grado di *mastro di campo*.⁷

Non ultimo e forse uno dei più originali è l'apporto che viene dal mondo delle antiche tradizioni popolari e dei balli propiziatori delle danze armate praticate in tutta l'Europa e conosciute con diversi nomi: *Moris dance*, *Matachines*, *Moresca*, *Schwerttanz*.

Sul finire del 1400. Un altro grande apporto di notevolissimo peso e dalle grandi conseguenze è quello che viene dai testi epici cavallereschi a cominciare dal *Morgante* (1470) passando per gli eccessi descritti in *Gargantua e Pantagrue* (1534) fino all'*Orlando innamorato* (1482) e all'*Orlando furioso* (1532). In modo particolare, l'esagerazione epica degli eroi dei poemi cavallereschi, l'amore per il fantastico e l'esoterico, per i viaggi rapidi e impossibili come nei sogni, da continente a continente, fino alla luna, trova nel corredo genetico del guerriero ridicolo la strada già spianata.

Il guerriero ridicolo diventa una maschera in Europa però solo nel 1500 e

questo succede quasi contemporaneamente in Italia, dove per diverse ragioni il terreno è uno dei più fertili d'Europa, e in Spagna dove nella *Celestina* compare un personaggio non facile da classificare, visto che porta un nome preso in prestito dalle celebrazioni e dalle rappresentazioni della *Semana Santa* con chiaro riferimento ai soldati romani: Centurio. La professione di Centurio è però quella dei *rufián* e killer prezzolati: un soldato in congedo, scansafatiche e che non riesce a reintegrarsi nel tessuto sociale o semplicemente un Bravo al servizio di un potente.

La figura è riscontrabile comunque in quasi tutta l'Europa occidentale: in Inghilterra, in Francia, in Olanda e nei paesi di lingua tedesca⁸.

Facendo un'analisi dei tanti personaggi che rientrano nell'affollata schiera dei soldati comici, se ne può delineare una sorta di parabola della vita. Dopo la creazione dell'archetipo, si può riscontrare un breve periodo dove, specialmente in Italia, si assiste ad un semplice riuso sterile dell'archetipo secondo i canoni classici greco-latini seguendo la regola dell'*bonestum furtum*. In queste commedie la figura del guerriero ridicolo non è impiegata in maniera originale. Questo è il caso di una delle prime commedie italiane dove figura questo tipo. Si veda in proposito: *I due felici rivali* (1513) di Jacopo Nardi o anche *Il Capitano* (1545) di Ludovico Dolce il quale dichiara nel suo prologo la paternità della figura del soldato Torquato. Questo succede anche nel caso de *Il Martello* (1585) del fiorentino Gianmaria Cecchi e di altre ancora.

Sicuramente si può affermare che nella prima metà 1500, soprattutto quel tipo di commedie che rientrano nella definizione di commedie erudite, sono un'elaborazione creativa dell'archetipo dell'*Alazon-Miles*. Ciò non vale naturalmente per tutte le opere. Esaminando le commedie più popolari, cioè quelle improvvisate in piazza, per intenderci, si comincia a trovare un uso originale del guerriero ridicolo e così pian piano nasce definitivamente la maschera.

Questa emancipazione della figura del guerriero ridicolo dai suoi illustri antenati classici ha come *pendent* l'affiorare sempre più forte e irresistibile dell'elemento realistico in molte commedie. Ancora una volta le guerre vere diventano inconsapevoli trampolini di lancio dai quali prende una forma sempre più marcata la maschera del guerriero ridicolo che è sempre più spesso di nazionalità spagnola. E del resto la presenza spagnola in Italia fu soprattutto militare legata alla presenza strategica dei *Tercios viejos* composti ciascuno da nuclei effettivi di 3000 uomini.

Questa costante presenza di truppe fu voluta già da Carlo V nell'accordo di Bologna del dicembre 1532 e comincia ufficialmente a partire dal 1534 a

Napoli, in Sicilia e in Lombardia, per essere poi ulteriormente rinforzata nel 1538 da altri due *Tercios* a Milano e in Sardegna.⁹ Le guerre interessarono non solo l'Italia ma tutta l'Europa e continuarono per tutto il XVII secolo. Guerre di religione e di successione si susseguirono fino a tutto il secolo successivo così che per il Seicento saranno possibili solo 4 anni di pace effettiva.

Oltre all'elemento realistico dato dal riferimento a eventi bellici veri il guerriero ridicolo arricchisce il suo bagaglio di temi e motivi grazie al riuso, nel Cinquecento di trame e personaggi tratte dalle opere in prosa al pubblico sicuramente molto note del Bandello e del Boccaccio¹⁰. A questo punto sorge però spontanea una domanda: ma come si concilierebbe la satira feroce e sovversiva al costume dello straniero barbaro di nazione spagnola spesso insultato addirittura come "Gallo", con evidenti riferimenti al sacco di Roma, con l'importantissimo senso dell'onore dell'invasore iberico? Bisogna dire che a questo proposito non mancano gli ammonimenti di uomini di cultura legati alle corti spagnole. Si veda, uno per tutti, l'avvertimento chiaro del poeta e commediografo palermitano Andrea Perrucci che, vicino agli ambienti di corte napoletani, nella sua opera *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699) mette in guardia sui rischi possibili proprio chi volesse mettere in scena la figura del capitano.

Quando si fa in spagnolo [Il personaggio del capitano N.d.R.], bisogna farlo con decoro, perché questa nazione, per ogni verso gloriosa, non patisce essere derisa come lo soffrono gli altri facendosi deridere i napoletani per sciocchi e linguacciuti, i bolognesi per ciarlani, i veneziani per ridicoli; [...] questi senza alterarsi anzi ne godono. Ma lo spagnolo riderà nell'ascoltare le bravure, ma non vuol vedere nella parte benché finta, d'un soldato, codardie. (Perrucci, 210)

Né mancano i casi registrati in cui zelanti uomini di teatro abbiano finito per pagare a caro prezzo la loro capacità di mettere in scena una caricatura.¹¹

Una risposta a questa contraddizione si trova nel momento in cui si rimette il testo teatrale nel suo contesto naturale. Il contesto di ogni commedia rinascimentale o barocca è la festa; c'era quella di corte, che era parte del cerimoniale per i festeggiamenti di ricorrenze e avvenimenti importanti che interessavano le famiglie potenti, e quella popolare della piazza che coincideva con il calendario fatto di ricorrenze sacre e profane che scandivano la vita delle città piccole e grandi. Il carnevale era poi la festa¹² che, per eccellenza, accoglieva, all'interno del suo svolgersi, la messa in scena di

commedie tradotte, imitate o improvvisate, ed era anche il momento in cui la festa era la festa di tutti senza distinzioni sociali¹³. Il periodo della festa (Bachtin, 303) è infatti un lasso di tempo particolare che spesso, in special modo per il carnevale, aveva le sue gerarchie, le sue leggi e i suoi personaggi. Si tenga quindi sempre presente la festa come cornice, contesto e pretesto della produzione e della rappresentazione della maggior parte delle commedie in cui compare il guerriero ridicolo¹⁴.

Il carnevale o le celebrazioni di matrimoni dei signori di una casata o di un regno o altre ricorrenze simili vanno tenuti presenti come dei momenti in cui la censura e i parametri di giudizio critico erano per la maggiorparte dei casi alterati se non proprio sospesi¹⁵. Ecco perché è possibile, come si legge nel diario di un soldato di ventura vero, quello del Capitan Contreras, che un soldato spagnolo presti addirittura dei vestiti a degli attori che vogliono metter in scena proprio la caricatura del capitano. Commedie rappresentative di questa fase sono, per esempio, *La commedia degli Ingannati* (1538) degli Accademici intronati di Siena o le commedie del Della Porta che si possono definire decisamente virulente nei confronti dei soldati di origine iberica e anche quelle del Cecchi e del Bentivoglio, per citare i più rappresentativi. È questo l'unico momento in cui si può peraltro riscontrare *la fonction utile* del riso che provoca la figura del guerriero ridicolo per dirla con Bergson. In questo caso il guerriero ridicolo diventa, usando questa volta una categoria di Bachtin, "uno spauracchio comico" rappresentante l'invasore spagnolo, per cui si sente la necessità di esorcizzarlo.

Dopo questa fase decisamente creativa, dove la maschera ha un senso ed un significato che scende dalle tavole del palco scenico per esercitare una sua funzione tra il pubblico, si assiste ad una fase di fossilizzazione della figura. In questa fase il guerriero ridicolo vive ormai di un corredo di battute, collezionato da attori-autori diventato vastissimo, e ben conosciuto dal pubblico. Autori importanti che contraddistinguono questo momento sono: l'Andreini il Franciosini, lo Scala o il Fiorilli. Né è un caso che proprio lo Scala e l'Andreini sentano ormai il bisogno (e ne sono soprattutto anche in grado) di mettere per iscritto l'uno, una serie di canovacci con le trame più tipiche e più famose e l'altro una serie di dialoghi fuori da ogni trama di commedia che sono però utilizzabili a piacimento, quasi come un ingrediente neutro o a mo' di riempimento in qualsiasi commedia. Cosa che fanno non pochi autori sia italiani che stranieri¹⁶. Tra gli stranieri il più rappresentativo di tutti è forse lo slesiano Andreas Gryphius che nella commedia *Horribilicribrifax Teutsch* (1660) non solo dimostra di conoscere il libro dell'Andreini, che usa nella maniera prevista dall'autore stesso, ma è l'esem-

pio più chiaro di riuso consapevole e originale della figura del guerriero ridicolo che anche nella Germania della guerra dei Trent'anni riscopre la forte relazione con la brutalità delle guerre vere. Gryphius fa ampio uso del guerriero ridicolo riadattandolo alle necessità del pubblico tedesco e accogliendo anche le influenze olandesi dal *Spaanschen Brabander* (1618) e da *Moortje* (1615) di Gerbrand Adriaenszoon Brendero che aveva, a sua volta, reagito ugualmente come molti artisti di teatro italiani, all'occupazione spagnola nelle Fiandre utilizzando lo stesso tipo di spauracchio comico. *Die geliebte Dornrose* (1663) e *Majuma* (1653), sono altre due brevi *pièces* teatrali che presentano questa figura comica che anche nei paesi di lingua tedesca ha una sua storia e un suo sviluppo a partire dal *Gouchematt* (1516) dello svizzero Panhilus Gegenbach, passando per le opere del duca Julius von Braunschweig, per finire con quelle di Johann Rist e con l'uso stereotipato che ne fa Christan Weise.

Un capitolo a parte sembra essere lo sviluppo di questa figura in Spagna. Ho già accennato che è Rojas con Centurio ad aprire, probabilmente indipendentemente, la tradizione spagnola dei guerrieri ridicoli. Ed è proprio questa eredità lasciata dalla *Celestina* (1494/1499) al teatro spagnolo che rende la figura del guerriero ridicolo spagnolo interessante. In lui convergono così i caratteri della figura del *rufián*, quelli dei *soldados fanfarrones* iberici e quelli dei capitani vanagloriosi italiani.

Il *rufián*, il *gracioso* o il *galán* non sono però, nella maggioranza dei casi, assimilabili alla figura del guerriero ridicolo anche se con questo possono a volte avere delle battute o alcuni atteggiamenti in comune. È però vero che la fama della *Celestina* che fa sentire spesso il suo peso e quindi la sua influenza è presente in molte commedie spagnole. Il soldato recepisce il modello *rufián* per esempio in molti *pasos* di Lope de Rueda e in molte commedie di Lope de Vega mentre invece nel caso di Torres Naharro il guerriero ridicolo segue chiaramente i modelli italiani. È chiaro comunque che nella produzione del teatro comico spagnolo è difficile trovare quella virulenza che caratterizza invece la produzione comica italiana, ma anche tedesca ed olandese. Non mancano però alcuni casi in cui questa figura comica ha quella che abbiamo già definito, citando Bergson, *fonction utile* o *fonction social* come nel caso della *Farsa del soldado* (1514) di Lucas Fernandez o nella *Comedia Prodigia* (1554) di Luis de Miranda. Per quanto riguarda però molti autori spagnoli va precisato che nell'impiego della figura del guerriero ridicolo quello che si potrebbe definire l'impegno sociale si trova a volte accoppiato con quello religioso come nel caso de *La obra llamada los desponsorios de Cristo* (1575) di Juan Timoneda.

Concludendo si può dire che la fortuna teatrale del guerriero ridicolo è legata proprio alla sua attualità, e non è quindi un caso che la figura degeneri in una maschera vuota proprio quando perde le sue caratteristiche di realismo grottesco a favore di una serie di incredibili vaneggi barocchi come succede in Italia con il *Capitan Spaventa della Valle inferna* (1607) dell'Andreini, in Spagna con la proliferazione di figure sostanzialmente diverse dal tipo del guerriero ridicolo come il *galán* e in Germania con Don Alfanzo di Christian Weise. E se è vero che sarebbe sbagliato generalizzare eccessivamente le caratteristiche di *engagement* del guerriero ridicolo come figura comica atta a ridicolizzare e quindi ad esorcizzare con il riso ciò che rappresenta, cioè soldati e guerre, è però altrettanto vero che questo personaggio, a cominciare da Aristofane, attraverso autori come Beolco, Torres Naharro, o Gryphius, mantiene spesso questa sua funzione e trova lo stesso impiego sulla scena anche in contesti geografici, culturali e storici diversi, fermo restando il minimo comune denominatore dato dall'attualità della figura parodiata per il pubblico a cui il guerriero ridicolo si presenta.

*Facoltà di Romanistica,
Università di Graz*

NOTE

¹ L'attante guerriero ridicolo apre le porte ad una serie di speculazioni che fino ad oggi, e non si capisce perché, vengono solo accennate e mai analizzate fino in fondo. Probabilmente si tratta di rispetto nei confronti di personaggi protagonisti di capolavori. Un rispetto che non li vuole avvicinare a figure come quelle del guerriero ridicolo, che seppur non inferiori, continuano ad essere considerate minori perché legate a generi minori. E non è un caso che Tessari veda nella figura del Capitan Spavento del "donchisciottismo". La somiglianza della coppia Don Quijote-Sancho Panza di Cervantes con la coppia servo-capitano è lampante tanto che si può dire mutuata proprio dalla commedia. Ma nonostante ciò Tessari predilige un rapporto Don Quijote-Capitan Spavento, quando a rigor di logica, si dovrebbe parlare di quanto ci sia del Capitan Spavento, o meglio del guerriero ridicolo, nel *Don Quijote*. Resta comunque chiaro che ciò che nei Capitani vanagloriosi è ancora *comico-carnascialesco teatrale* diventa, nell'allampanato *hidalgo manchego* di Cervantes, humour e ironia romanzesca (Varo, 148), distinguendosi in questo modo nettamente. Il *Don Quijote* non sarebbe poi l'unico caso in cui il Capitano millantatore e vanaglorioso della commedia italiana ha influenzato la fantasia di un autore straniero; una certa "parentela" può essere infatti attribuita anche ad altri personaggi famosi dal *Simplicissimus* (1669) di H.J.C. von Grimmelshausen, al *Barone di Münchhausen* (1785) di R. E. Raspe, quindi più chiaramente al *Capitan Fracassa* (1863) di Th. Gautier, fino al *Cirano de Bergerac* (1897) di Edmond Rostand.

² Questa figura nelle commedie rinascimentali e barocche, diventerà più spesso un

grossolano servo-spalla con il ruolo dell'*irrisor*. La figura del servo o schiavo è più tipica della produzione romana, che predilige l'immediatezza pesante del comico alle sottigliezze di una leggera ed insinuante ironia. L'*irrisor* prende in giro in maniera molto aggressiva quello che è addirittura il suo padrone e, in questo modo, come personaggio porta con sé anche altre valenze e potenzialità comiche che hanno come bersaglio oltre che l'autorità anche un certo tipo di rapporti sociali.

³ In *Kolax*, Bias, il protagonista spaccone della commedia, entra in competizione con Phedias a causa dell'amore di una donna. La bella fanciulla è però schiava di una vecchia ruffiana. Bias, che si è fatto ricco come mercenario durante la guerra, tenta di comprare la fanciulla e di possederla. Seguono una serie di peripezie nelle quali il *miles* è messo in ridicolo.

⁴ Artotrogus: ricordo: cento in Cilicia/ e centocinquanta in Scytholatronia,/ trenta Sardi, sessanta Macedoni/ sono gli uomini che uccidesti in un giorno/ Pyrgopolinices: e quanti uomini fa in totale? Artotrogus: settemila.

⁵ "Il Teatro nuovo [dopo il crollo dell'impero romano e le invasioni barbariche N.d.R.] nasce pertanto in Occidente; e nasce dalla Liturgia romana. Il primato della sede di Pietro aveva prorogato questa liturgia nel mondo cattolico. Nel sec. VIII Carlo Magno, in obbedienza a papa Adriano, ne ordinò l'adozione in tutte le chiese dell'impero. Dalla città pontificale si inviarono, in Gallia e fino in Britannia, cantori romani, a insegnare i riti liturgici di Roma ai sacerdoti degli altri paesi". (D'Amico, 294).

⁶ "Il risus paschalis ha una storia [...], lo abbiamo visto fiorire nei paesi di lingua tedesca, [...] ma è in uso anche in altri luoghi; e non è sempre pascalis, limitato, cioè al giorno di Pasqua o ad alcuni giorni della Settimana Santa. Ma è sempre l'uso di far ridere in chiesa da parte del sacerdote o [...] da parte di persone che si assumono questo incarico". (Jacobelli, 40).

⁷ Il "*Mastro di Campo*" è il personaggio che dà il nome ad una antichissima rappresentazione carnevalesca siciliana sviluppatasi dalla *Moresca*, una danza che si basa sul motivo della lotta. Tale rappresentazione è ancora viva a Mezzojuso in provincia di Palermo (questa rappresentazione carnevalesca è documentata a Mezzojuso fin dal Trecento e con il tempo ha subito alcune infiltrazioni di fatti e personaggi posteriori come per esempio Garibaldi e i suoi soldati che oggi fanno parte della rappresentazione in ricordo di una guerra vera che tramite la drammatizzazione si appresta a diventare leggenda). (Toschi, 99 e 495; Pitre, *La famiglia*).

⁸ La figura del guerriero ridicolo è presente nel teatro comico di altri paesi europei. In Francia, per esempio, proprio a causa della continua presenza dei comici della commedia dell'Arte italiani, la figura fu recepita e diede vita ad un'ampia produzione alla quale contribuì, come in Italia, anche il fervore umanistico del Cinquecento (leggi *Pleiade*). Cito qui alcune opere significative dello sviluppo di questa figura in Francia: *Les Esbabis* (1560) di J. Grévin; *La Reconneue* (1564) di R. Belleau; *Le Brave* (1567) e *L'Eunuque* (1567) di J. A. de Baif; *Le Railleur* (1636), *Capitaine Fanfarron* (1638) e *L'illusion Comique* (1636) di P. Corneille; *Les Boutades du Capitain Matamore* (1646), *Le Jodelet duelliste* (1648) e *Le Jodelet ou le maître volet* (1648) di P. Scarron. La figura del soldato spagnolo vanaglorioso si trova anche nelle commedie: *Spaanschen Brabander* (1618) e *Moortje* (1615) dell'olandese Gerbrand Adriaenszoon Brendero che tanta influenza ebbero nella produzione comica di Andreas Gryphius. In Inghilterra, tra i testi più importanti si possono citare: *Ralph Roister Doister* (1553 ca.) di Nicholas Udall; *The Three Lords und Three Ladies of london* (1590) di Wilson; *Endimion, the Man in the Moon* (1591) di John Lyly; *Every man in his humor* (1599) di Ben Jonson, e anche in *Love's Labour's Lost* (1594-95) di William Shakespeare. Questa figura in Shakespeare è riscontrabile come Ruffiano anche in *All's well that ends well* (1602-03) e, per certi aspetti, anche nel personaggio di Sir John Falstaff in *King Henry IV* parti 1 e 2. (1598-99) e in *The Merry Wives of Windsor* (1600-01). A

questo proposito non va dimenticata anche l'importanza del contesto storico di ogni singolo paese. Anche Germania, Francia ed Inghilterra si trovarono in una situazione simile a quella dell'Italia occupata. Questo fatto contribuì moltissimo alla recezione del tipo e alla sua proliferazione. Tra gli umanisti tedeschi autori di *Lustspiele* non va dimenticato il dotto umanista svevo Philipp Nicodemus Frischlin (1547-1590). Nella sua produzione, in gran parte in latino, non manca la figura del *Kriegsmann* che troviamo nel falstaffiano Gatrodes di *Rebecca* (1589) e anche in *Julius redivivus* (in latino; 1586) e in *Talandus di Hildegardis magna* (in latino; 1579).

⁹ Carlo V vedeva la presenza di truppe stanziare in Italia di grande importanza strategica e lo dice chiaramente nel suo testamento politico lasciato al figlio Filippo II: "Y aunque os será necesario mirar en ahorrar quanto pudiéredes, no por esto se podrá excusar de tener siempre alguna gente española en Italia [...] porqué será el verdadero freno para impedir innovamiento de guerra [...]". (Fernández Alvarez, 70⁷). (E anche se vi sarà necessario cercare di risparmiare il più possibile, non dovrete per questa ragione evitare di tenere sempre spagnoli (leggi: soldati spagnoli) in Italia [...] perché sarà il vero freno per impedire nuove guerre [...])

¹⁰ L'imitazione chiaramente comprovabile di argomenti tratti dal *Decamerone* è, tutto sommato, limitata a pochi esempi come in *I due felici rivali* (1513) di Jacopo Nardi, *I contenti* (1549) e *Il viluppo* (1546) di Girolamo Parabosco che utilizza la stessa trama; *Gli ingannati* (1538) dell'Accademia degli intronati di Siena (probabilmente del Piccolomini), dove troviamo un miscuglio tra l'argomento dei *Maenechmi* di Plauto e *Monna Teresa* del Boccaccio. Anche elementi tratti dall'*Orlando Furioso* o dal *Morgante* figurano allo stesso modo in molte commedie del Cinquecento.

¹¹ Le cronache del Cinquecento riportano un fatto accaduto a Pesaro, dove uno spagnolo finì per uccidere un noto commediante che si esibiva abitualmente nella parte del Capitano, colpevole probabilmente di aver esagerato la caricatura, che già di per sé aveva un'indubbia e palese carica politica. (Lea, 41)

¹² "La commedia non si relaziona solo alla serie della commedie ma si struttura nella relazione con la festa e riproduce al suo interno e nei suoi modi, l'esterno festivo per cui solo nasce e di cui risponde. La festa non è semplicemente il contesto: ne è la ragione d'essere e la motivazione profonda. E allora la scrittura drammaturgica assume in sé tendenzialmente il senso e i valori che sono nella festa". (Cruciani e Seragnoli, 50).

¹³ Si pensi alle così dette *compagnie della Calza* i cui componenti erano spesso aristocratici che durante il carnevale non disdegnavano di esibirsi anche nelle piazze.

¹⁴ Questo presupposto storico, che sembra così scontato, è stato in realtà, in tempi recenti, spesso messo da parte dagli studiosi di teatro e non è una caso che Francesco Delbono stigmatizzi questo errore grossolano in maniera decisa: "Ungeachtet der lapidaren Feststellung von Mario Apollonio, wonach "la Commedia e quasi ogni altra forma di letteratura teatrale era spettacolo carnevalesco (Apollonio, 35)" ist heute die damalige feste Zusammengehörigkeit von Karneval und Komödie fast aus dem Bewußtsein geschwunden, und es gehet sogar so weit, daß Literatur- bzw Theaterhistoriker bei der Behandlung der italienischen Dramaturgie des 15. und 16. Jahrhunderts überhaupt nicht oder nur ganz beiläufig und zufällig den Karneval erwähnen...". (Delbono, 13). (Nonostante la lapidaria affermazione di Mario Apollonio secondo la quale: "la Commedia e quasi ogni altra forma di letteratura teatrale era spettacolo carnevalesco" oggi manca la consapevolezza della stretta relazione tra Carnevale e Commedia, e si arriva addirittura al punto che storici della letteratura e del teatro trattando la produzione teatrale del XV e XVI secolo non citano per niente il Carnevale o lo citano solo a margine.)

¹⁵ "Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù". (Bachtin, 13)

¹⁶ Interessante a questo proposito è il ritrovamento di una parte della traduzione del 1627 del *Capitan Spavento* dell'Andreini in tedesco ad opera di Chim Haarlock von Vorhoff (probabilmente uno pseudonimo). (Martino, 102-107).

OPERE CITATE:

- Andreini, Francesco, *Le bravure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa, 1987.
- Apollonio, Mario, *Storia del Teatro Italiano*, Firenze, 1940.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, 1987.
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino (Terza edizione), 1979.
- Cruciani, Fabrizio e Seragnoli, Daniele, *Il teatro italiano del Rinascimento*, Bologna, 1987.
- D'Amico, Silvio, *Storia del teatro drammatico*, vol. 1, Milano-Roma, 1939.
- De Michele, Fausto, *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600*, Firenze, 1998.
- Delbono, Francesco, *Das deutsche Fastnachtspiel, das "Karnevalsspiel" bei Alione und "Bauernspiel" bei Ruzante. Versuch eines Vergleichs*, in *Fastnachtspiel-Commedia Dell'Arte. Gemeinsamkeit-Gegensätze*, Akten des 1. Symposiums der Sterzinger Osterspiele, a cura di Max Siller, Innsbruck, 1992.
- Fernández Alvarez, Manuel, *El siglo XVI. Economía. Sociedad. Instituciones*, in: *Historia de España*, Dirigido por Menéndez Pidal, tomo XIX, Madrid, 1989.
- Frischlínus, Nicodemus, *Julius Redivivus*, a cura di Walther Janell, Berlin, 1912.
- Jacobelli, Maria Caterina, *Il Risus Paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Brescia, 1990.
- Lea, K. M., *Italian popular comedy. A Study in the Commedia dell'arte, 1500-1620, with special reference to the English stage*, Oxford, Oxford Press, 1934.
- Martino, Alberto, *Die italínische Vorlage des "Hauptmann Schreck" (1627)*, in *Barock Nachrichten*, 22, 1995.
- Molinari, C., *La commedia dell'Arte*, Milano, 1986.
- Paratore, Ettore, *Il teatro latino*, in: E. P., *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano, 1972, vol. I.
- Perrucci, Andrea, *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (Napoli 1699) a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, 1961.
- Pitré, Giuseppe, *La famiglia la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, 1913.
- Plauto, *Commedie*, trad. di G. Vitali, Bologna, 1960.
- Propp, Vladimir Ja., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, 1972.
- Redondo, Augustin, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, 1997.
- Settis Frugoni, C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.*. In: C. S. F., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, 1977.
- Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955.
- Varo, Carlos, *Génesis y evolución del Quijote*, Madrid, 1968.

RAFFAELE MILANI

THE BIRTH OF THE AESTHETICS OF LANDSCAPE

Kenneth Clark (*Landscape into Art*) asserted that we are surrounded by things we have not made and that have a life and a structure of their own (trees, meadows, rivers, hills, sky etc).

The pleasure that all this has always given us is connected with our sentiments. Landscape painting, succeeded in interpreting all of this, above all in the Nineteenth century, offering a true conception of nature.

The relation between landscape and nature is evident, but at the same time they are two distinct ideas. Landscape expresses, as Simmel argued, an ethical reality and belongs to human life, to the world of the accidental, to the possible, to an experience that we can change. Nature, on the other hand, is the infinite connection of things, the uninterrupted birth and destruction of form, the fluctuating unity of happening which expresses itself in the continuity of temporal and spatial existence.

Simmel declared that the configuration of the world after the Middle Ages and the decline of symbolic thought showed us the landscape in nature for the first time; before the Italian Renaissance, man did not possess a sense of landscape seen as a combination of details bound up with a mood. It was not in fact until the 15th and 16th centuries that the autonomous contemplation of landscape began to be manifested in landscape painting. He added, however, that since the 18th century the evolution of society, technique and ethics had caused a laceration in human culture, while aesthetic form had succeeded in finding richness and reconciliation in landscape with respect to nature. Although landscape is limited to the view of what is individual, it essentially remains linked to nature and to its unity and totality. When we observe and admire a landscape, the process through which it is perceived as a work of art is intensified and purified, going beyond the relation between landscape and painting. The observer acts as an artist does, though to a lesser degree, chooses and selects from a caotic and infinite world, but with a unifying intent. A landscape is no longer the sum of single natural objects, but a work of art in its initial stage. Through this concept and perception, the union of the act of seeing and the act of feeling is pre-

figured. The unity of different data hinges on the principle of the *Stimmung* of landscape. Stimmung, a psychical process, is a property of landscape, in other words, landscape which has been transfigured into a spiritual form. The unitary representation of a thing and its feeling merge. Landscape is nature revealing itself aesthetically.

It is worth pointing out that the modern sentiment of landscape was first revealed in *L'ascensione al Monte ventoso* by Petrarch. The interpretation of nature found in it was to evolve in the Eighteenth Century and was to combine the discovery of variety of sites and the emotions of historical or mythological past. This subject was explained very well by Shama when he describes the aesthetic pleasure deriving from the image of the Alps citing Turner's painting of Hannibal's crossing: The evocation of that crossing aroused great emotion in Eighteenth Century writers and intellectuals from Gray to Walpole, as it was informed by historical and literary memory (Silio, Livio) and the spirit of imagination in the style of Salvator Rosa. The picturesque traveller thus felt pervaded by what may be called aesthetic heroism in visiting these itineraries. In Petrarch this sentiment had grown in the light of historical and mythological memory.¹

I shall attempt to find the convergence of all of the problems relating to painting and representation within a framework of ideas underlying the aesthetics of landscape.

Its origins and development were conditioned by the fashion of travelling, the figure of the connoisseur, veduta painting, the aesthetic appreciation of the Alps and of volcanoes. Another influence was aesthetic categories: the idea of the picturesque, characterized by the irregularity, variety, intricacy and roughness of a wild and disorderly nature, the terror of the sublime characterized by the danger aroused by greatness, darkness, passion, and which also apply to exotic sensibility. This condition gave rise to an aesthetic feeling of landscape that is different from a more remote feeling of nature (from Homer, Ovid, Virgil, etc.). The painter and the observer wish to experience the aesthetic perception of details, particulars, and the connection between glance and frame. These points all have to do with a new definition of sensibility elevated to a higher aesthetic order and will be discussed more fully in relation to Rosario Assunto's theory (*Introduzione alla critica del paesaggio*) in which landscape criticism is compared to art criticism. Before Assunto, another Italian philosopher (Antonio Banfi) had grasped the significance of the revolution in taste, and though, expounding the "Romantic concept of natural beauty", which is irregular, unusual, sudden and demon-

ic, showing the relationship between spontaneous aesthetic intuition and artistic intuition.

Aesthetic discovery of landscape in Europe is fairly recent and dates back to the eighteenth century when the threat of industrialization became visible and tangible. To put it succinctly, landscape is the overall view an observer (immobile or in motion) has of his surroundings from a given angle. However the focus on landscape in its varied forms, like the pleasure one derives from observing it, delineates a complex shift in sensibility and thinking from a historical and cultural viewpoint open to profound and metaphorical meanings bound up with being. The landscape thus can be seen as a concept concerning numerous disciplines. If we restrict our analysis to the area of aesthetics, to the taste for nature which developed during the Age of Reason, the scene which immediately unfolds before us presents the picturesque as a vision of nature.

Historically, the concept of the picturesque has been interpreted as the reappraisal and view of nature from the point of view of an aesthetic reflection on beauty. Signs of this research on landscape and the environment can be traced even prior to its theorization in Great Britain at the end of the 18th century to Vasari when this term was used merely to indicate a technique in painting "*alla pittoresca*". Even then these signs were highly particular ways of depicting life and objects in relation to the perceptual and psychological activity of the subject. During the 17th century, and above all during the 18th century, the picturesque progressively developed into a taste through a pressing visual strategy by virtue of what was "proper to painting and painters". Thus in the complex transition from the classical to the romantic, we witness the aesthetic discovery of landscape parallel to the positive discovery of the natural sciences. Moreover, because of the reasons mentioned above, a fertile exchange between the eye which observes and contemplates (the natural eye) and the selective eye of painting (the pictorial eye) can be discerned in these pathways. This exchange is also extended to the relation between creation and utilization, between painter and observer. Since psychological processes are linked to the evolution of taste, seeing (I am referring to the historico-perceptual strategies of the picturesque) implies a view; whereas contemplating and representing are seen as promoting a poetic broadening of perception, giving rise to an aesthetic emotion and an authentic vision.

In its search for effect and its taste for ruins, the picturesque marks the passage from the Baroque to Romanticism as it distances itself from reason and from the rules of Classicism, relying on freedom of invention. It does

not convey a profound authentic feeling, but a suggestive staging of curiosities and impressions from which unusual and powerful images of wild and spontaneous nature arise. During the 18th century in Great Britain the picturesque mingled with the sublime theorized by Burke, with the Gothic and with the pastoral tradition of literature. It is a plural concept in which *beauty in painting* merges with *beauty in nature*. This can be seen in the visual arts, architecture, gardening, literature (visual descriptivism) and the taste for travel and faraway places.

In this investigation the picturesque is probably also the first important theory concerning the landscape. Outside Europe, in China for example, the aesthetic interest in the landscape (an interest in the details of seeing) flourished much earlier, about a millenium earlier, and led to the view of man and nature conjoined within a cosmic, spiritual design. Behind its evolution and its visual discovery seen as a framework of observation, composition and points of view (lights, panoramas, scenes), a description unfolds which in time selects, improves, orders, establishes criteria, sets up comparisons, and elaborates ideas. From the feeling of wonder experienced by John Dennis (1693), John Addison (1705), Anthony Shaftesbury (1709) and George Berkeley at the sight of overhanging rocks, roaring torrents, rugged cliffs, waterfalls, and shadowy forests to the research conducted by William Gilpin, Uvedale Price and Richard Payne Knight anticipating romantic frenzy, an aesthetic theory emerges halfway between our imagination and the pleasure of sight and the senses. It is a reasoned sensibility founded on the value attributed to the irregularity, variety, intricacy and roughness of a wild and disorderly nature, an aesthetic pleasure which relies on spontaneity and caprice. Nature is a spectacle, a theater of the unusual, the stage of our imaginings, a point of departure and return. The astonishment expressed by Goethe (1779; letter) and Hegel (1795) before the view of the Bernese Alps, but particularly before the view of the waterfall of Staubbach, can easily be read as a romantic passion emerging from a pleasure typical of picturesque taste.

The Picturesque tourist was drawn towards solitary and uncommon landscapes, architectural ruins and tangled vegetation. The description of landscapes becomes a composition of selected images, a classification of events and impressions, conjoined judgements made explicit, an elaboration of general concepts and practical interventions, a path of analogies and memories, a project of variable patterns, a focus on particular knowledge to attain a heightened sensibility. In the writings on the picturesque at the end of the 18th century and at the beginning of the 19th century a broad and systematic interpretation of the world around us and of vegetable, animal and

human life began to take shape. What we find interesting today, despite the differences between the various authors and their cultural and temporal backgrounds, is the strategy adopted in the observation of nature (a strategy not only connected with the "artem celare" theory), the measures to improve its arrangement and the pleasures that this arouses also in relation to spectacular outcomes, effect and feeling. It was a reordering that follows the laws of nature and the work of man, an illusion worth returning to in order to reformulate our attitudes. This illusion was to appear again in the observations of Schinkel and Constable and later expanded in a project for a new sensibility in philosophy.

Many things have changed since the end of the 18th century, but this profound feeling for nature has not died out, for we still seek an intimate contact with the landscape, seen and experienced as a whole by our minds and bodies. Between the world of nature and the world of art which reflects it, beauty, grace, the sublime, the picturesque and other aesthetic ideas continue to spread their seeds and suggest infinite forms to the imagination. To perceive the landscape undoubtedly brings into play an aesthetic act which forms our culture and history in general.

It entails more than seeking landscape in art and literature. Between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, another great transformation took place starting with the impressionists and *macchiaioli*, down to the expressionists, cubists and abstract artists. Cezanne, Monet, Gauguin, Morandi, as Klimt, Previati, Kandinski or Mondrian all have a legitimate place in this discussion since they represented a revolution in the approach to seeing and feeling. The aesthetic problem of landscape, however, is not restricted to the comparison between the arts.

The teachings of Rosario Assunto in Italy was decisive in pointing out how the landscape and its interpretation promote a high degree of civilization in the evolution of taste. He reminded us that the landscape contains the traces of the identity of nature and of the spirit in proposing sensibilities illuminated in turn by various aesthetic categories. Contemplation, he asserted, is not pure fantasy, but an exercise in feeling. Certain morphologies of landscape can become traces of poetics, or ideal indications. Beneath these analyses and the sentiment of nature lies a criticism whereby material being is the result of a working process equal to aesthetic being. Landscape is an aesthetic institution by virtue of itself, of literary and travel testimonies, of visual arts and of the subject's imagination. This takes us back to the relation between nature and culture within which the ecological comparison falls. In Assunto's thought landscape is the form of culture and history, the

form in which culture and history have been absorbed. As for the problem regarding the value of natural beauty, he opposed the views expressed by Croce (*Aesthetica in nuce*) who reiterated the traditional separation between natural and artistic beauty. Assunto (*Introduzione alla critica del paesaggio*) also posed the question as to whether it is possible to elaborate a "landscape criticism" comparable to art criticism. This would give rise to a landscape criticism centering on the feeling of nature involving philosophical reality, culture, and the vision of the world in a connection supported by the aesthetic ideal. This ideal underlies the discovery of nature and transforms man into an artist. As the mediator between nature and history, man today must flee from the city of Prometheus founded on economism, technical rationalism and scientism and seek shelter in the city of Anfione who softened the rationality of building with music and song.

In recent years the attention has been focused not so much on the comparison between aesthetic sensibility and artistic production, on the aims of philosophy and the "objectivity" of natural beauty as on the fact that nature itself may be perceived as a work of art. As a result, one needs to go beyond the perspective of a study of landscape in art, as Kenneth Clark did, or conversely, of art in landscape, as the theoreticians of the picturesque at the end of the 18th century proposed. Moreover, even the difference between gardens and the natural and cultural landscape, the latter being the result of the work of man who molded it, is for the most part interpreted today as an art of nature capable of encompassing garden and landscape. The landscape (natural or rural) of the entire world could be viewed as a garden, and all the gardens of the world, even the smallest ones, could be considered landscapes in relation to the world in its totality.

Let us now turn to some Italian themes. As regards the problem of the English garden, it is important to recall Ippolito Pindemonte's *Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito di ciò all'Italia* (1792). In this paper, which may be defined an aesthetic treatise on gardening, Pindemonte argues that Italy was the first country to create this kind of garden as an image of nature as such. The image is first found in Tasso and later appears in Milton. To support his argument, Pindemonte cites the description of the Armida gardens in *Gerusalemme liberata*, cap. XVII, ottave, IX,X.²

The theory of a spontaneous and extraordinary landscape emerges when Tasso declares that nature may assume the role of the artist who enjoys imitating he who imitates nature, in other words, art (*l'arte, che tutto fa, nulla si scopre*). Behind these words lies the principle of art which conceals itself. It is the famous formula "*artem celare*" which theorized naturalness and

spontaneity while concealing artifice and illusion, found in numerous treatises of the 15th and 16th centuries and is parallel to the theory of “sprezzatura”.³

The problem of imitation, representation and inventive caprice is able to make us believe that there is a true and spontaneous revelation of nature. Throughout the 18th century false perspectives, the effects of *trompe-l'oeil*, veduta painting, views, the pleasure of false ruins, the Claude Lorrain lens, the *ba ba* and improvement techniques are designed to deceive us in that they are aesthetic strategies of illusion. In this game art dissimulates, hides conceals itself, pretends it is not there.

In this treatise Pindemonte launches the new taste which was spreading in the “veneto” region regarding the subject of gardens. This success is proven by the fact that after several years, in 1817 to be precise, in Verona a collection of papers by Luigi Mabil, Melchiorre Cesarotti, Vincenzo Malacarne was published on this very subject (*Operette di vari autori intorno ai giardini inglesi ossia moderni*). In short, at the turn of the 19th century there was an important debate on garden also in Italy.

Receptive to the new aesthetic ideas from England, but against both Chambers and H. Walpole, Pindemonte declares Tasso the inventor of this artistic genre: the landscape garden. It is evident, however, that there are no grounds to support this claim, as explain Venturi (117-120) and Basile (340-345). The garden Tasso describes is in reality a mannerist garden and closely resembles the gardens of Bomarzo and Pratolino. The issue of Italian primacy aside, it can be argued that certain aesthetic suggestions of the Armida gardens, as of the mannerist gardens in general, contains elements which seem to anticipate some aspects of Romantic authors.

These excellent points for a discussion of the beauty of landscape, its irregularity, variety, order, and stirring image, raise the question as to whether an aesthetics of landscape exists, or can exist, and when it was born. Through means of artistic representations, cultural habits and the life of forms we therefore turn our thoughts to an aesthetics which categorizes and values elements, things, material geological aggregates and grassy expanses from the point of view of taste. What then do we think of when we think of the aesthetics of landscape? We certainly think of a feeling and a judgement of taste related to nature, ethics, freedom, the artificial, imitation, the imagination and sensory experience. At the same time this map of relations is informed by reflections on what is ancient and what is modern, on what appears to be lasting and what proves to be improvised or ephemeral, but it is also informed by the meaning of human work from the

garden to cultivations, as well as a criticism of the observing eye: is it the individual that activates the beauty of the things around him/her, or do these things reveal their beauty independently of the individual? During the 18th century all these themes formed a systematic intermingling within which a categorical spectrum of taste was found: beauty, grace, the sublime, the picturesque, the “je ne sais quoi”, the new-Gothic. These complex ideas together with the great historico-stylistic models such as the classic, the baroque, the rococò, and the romantic were closely connected with the reception of landscape and with the sentiment of nature. Every landscape in fact belongs to man, his activity, his freedom, and his being a maker who creates, modifies, constructs and transforms by means of art and technique. We know that a work of art, as distinct from a natural effect, is the work of man. However, landscape too can itself be considered the result of art, the effect of man's doing, acting and feeling through freedom (landscape is a manifestation of human freedom in nature, as J. Ritter states in *Landschaft...*), through the categorization of so-called “natural beauty”. The first landscape theorists like Hirschfeld and Girardin had also thought along these lines. It is not difficult to comprehend that it is not only an aesthetic but also an ethical reality. As Martin Schwind asserted, landscape is a work of art comparable with every other creation of man, but much more complex: whereas a painter paints a picture, a poet writes a poem, the people as a whole create a landscape, constitute the deep reservoir of their spirit. The spirit, as Kerenyi explains, seeks landscape; there is a very close relationship between the two, an interpenetration of nature and culture: landscape educates and inspires the creative act.

Landscape is not space, it is not the green area of city parks, it is not delimitation or a restricted and enclosed field marked off by definable limits; nor is it a space which increasingly provokes modern man, as Heidegger saw it, or a space which overwhelms man with fear and anguish, echoing Goethe. Landscape cannot be reduced to mere territory, in other words, an expanse of the earth's surface which remains the same throughout the changes in the environment. Nor can it be represented by territory, as man and nature have organized it for life, in other words, a biological, historical and cultural heritage to save and preserve.

Landscape cannot even be identified with the environment. As Rosario Assunto (*Paesaggio, Ambiente, Territorio*) reminds us, landscape is form, a complex pattern of forms bound up with the tradition and myth of the original garden, with the search for a beautiful place (*eutopia*), with the mirage of happiness (*eudaimonia*), with the attainment of a paradise of *mirabilia*.

Assunto (*Il paesaggio e l'estetica*) has the merit of having elaborated a new interpretative method which, by comparing literature and philosophy, aims at a global and comparative approach, within a European vision, returning Italian studies to their rightful place. This allows us to set side by side, authors like Foscolo and Schiller, Cicognara and Keats, Schelling and Leopardi, Winckelmann and Aurelio De Giorgi Bertola. His analysis of the aesthetic categories has been very useful in order to understand the intricate conceptual web which gave rise to Modern European aesthetic taste.

Nature contains a varied canon of possible changes in time and space. When designing gardens, making improvements to the environment, or planning cultivations, men acknowledge the art of nature and establish an interactive relationship with it; in other words, a poietic dialogue begins. Man acts with inventiveness, interpreting phenomena and things through imitative and symbolic processes which highlight a sense of wonder, as in the case of artificial grottoes, waterfalls, and waterways.

The landscape is a work of art not only because it is the object of man's work and skill, but because its arrangement appears as a natural product of forms. The things around us live on man's feeling. We perceive, imagine and shape at the same time. In enjoying and contemplating landscape, we become artists who perceive it as an aesthetic experience. Thus the aesthetics of landscape as such cannot prescind from the analysis of movement viewed as one of the qualifying aspects of nature, the artist of the cosmos, together with man, the artist of feeling. The landscape in fact presents itself according to mutable events shaped by the seasons, meteorological elements, winds and the action of the elements: earth, water, air and fire. Nature is the creator of mutable events.

We have discussed the origin of the aesthetics of landscape, the European vision of the conceptual and sentimental map representing it, the contribution of Italian studies at the turn of the 19th century, the theory of landscape as an aesthetic ideal proposed by Assunto and recently repropounded in a new interpretation by Venturi Ferriolo, the institution of a true aesthetics of landscape. Before ecological disasters and the degradation of city and countryside, before the tormented and anguishing image of places once filled with beauty, I will close with Giacomo Leopardi prophetic words: "Noi siamo del tutto alienati dalla natura, e quindi infelicissimi" (Zibaldone, 814, 19 marzo 1821).

University of Bologna

NOTES

¹Francesco Petrarca: "Dapprima, intimamente colpito da quella brezza pura e sottile che mai avevo provato e dallo spaziare più libero e vasto dello sguardo rimasi immobile, come stupefatto. Mi guardo intorno: le nubi sotto i miei piedi, e già meno incredibili erano divenuti per me il Monte Athos e l'Olimpo, poi che vedo in un monte di minor fama quei caratteri che avevo letto e udito essere attribuiti ad essi. Poi, rivolgo gli sguardi verso l'Italia, là dove più tende l'anima mia: ed ecco le Alpi, coperte di ghiacci e di nevi, attraverso le quali, un tempo, quel feroce nemico del popolo romano passò, con aceto, se vogliamo credere a quel che si racconta, frangendo le rupi; e vicine mi parvero, sebbene siano tanto lontane". *L'ascensione al monte ventoso*, 26 aprile 1336 (inizio della lettera).

²Torquato Tasso: "Poi che gli aviluppati calli / in lieto aspetto il bel giardin s'aperse:/acque stagnanti, mobili cristalli./ fior vari e varie piante, erbe diverse,/apriche collinette, ombrose valli,/selve e spelonche in una vista offerse; /e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre,/l'arte, che tutto fa, nulla si scuopre, /Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)/sol naturali e gli ornamenti e i siti./ Di natura arte par, che per diletto/ l'imitatrice sua scherzando imiti. *Gerusalemme liberata*, c. 16, 9-10. The response to these themes in Eighteenth Century England was important; however we must recall that in his remarks to the translation of Walpole *History of the Modern Taste in Gardening* A.W. Schlegel, along with other German philosophers, notices the Italian Renaissance influence, particularly of Tasso, as opposed to Walpole. Pindemonte, on the other end, stated: "L'arte de' giardini irregolari si propone d'imitare, abbellendola, la natura...e si serve della stessa materia ond'è composto l'originale. (p.259)...L'arte del giardiniere inglese consiste nell'abbellire così un terreno assai vasto, che sembrar possa che la natura l'abbia in quella guisa abbellito ella stessa; ma la natura intesa a far cosa, più squisita e compiuta, che far non le veggiamo comunemente, riunendo in un dato spazio molte bellezze che non suole riunir mai, e dando a quelle bellezze stesse una perfezione e un finimento maggiore" (257).

³The concept of *artem celare* carries the echo of Arcadia whose sentiment of nature was to be close to the Eighteenth Century Europeans. In this connection the Epilogo of Arcadia by Jacopo Sannazzaro proves illuminating: "Le nostre Muse sono estinte: /secchi sono i nostri lauri:/rovinato è il nostro Parnaso:/Le selve sono tutte mutate:/le valli e i monti per doglia/ sono divenuti sordi: non si /trovano più Ninfe o Satiri per/ li boschi: i pastori hanno perduto il cantare".

WORKS CITED

- Assunto R., *Introduzione alla critica del paesaggio*; in "De Homine", N. 5, 6, 1963.
Il paesaggio come oggetto estetico; in "Il Verri", n. 29, 1968.
Paesaggio. Ambiente, Territorio. Un tentativo di precisazione concettuale, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XVIII, Vicenza 1976.
Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento, Novecento, Palermo 1984.
La natura, le arti, la storia. Esercizi di estetica, Guerini, Milano 1990.
Il paesaggio e l'estetica (1973), Novecento, Palermo 1994.
 Baltrusaitis J., *Jardins, pays d'illusion*, AA.VV., *Jardins en France 1760-1820*, Paris,

- 1977; in *Aberrations*, Flammarion, Paris 1983.
- Banfi A., *Vita dell'arte. Studi di Estetica e Filosofia dell'Arte* ("bellezza naturale"), a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Opere, Istituto A. Banfi, Reggio Emilia, 1988.
- Basile, B., *Ippolito Pindemonte e i giardini inglesi*, "Filologia e critica" 6, 1981, p.329-365.
- Bertòla De Giorgi, A., *Viaggio sul Reno* (1790-1795), Prefazione di P. Monelli, De Agostini, Novara 1963.
- Burke E., *A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757-59), Oxford U.P., Oxford 1990.
- Camporesi P., *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992.
- Chambers, E., *A Dissertation on Oriental Gardening* (1773), Griffin, London 1779.
- Clark K., *Landscape into Art*, John Murray, London 1949.
- Cozens A., *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), a cura di P. Lavezzari, Canova, Treviso 1981.
- Croce., B., *Aesthetica in nuce* (1928), Laterza, Bari 1979, pp 34-38.
- De Seta, C., (a cura di), *Il paesaggio, Storia d'Italia*, Annali 5, Einaudi Torino 1982.
- De Seta, C., *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri 1999.
- Gilpin W., *Three Essays on the Picturesque to Which Is Added a Poem on Landscape Painting*, Blamire, London 1782.
- Girardin, R.L., *De la composition des paysages et Promenade ou itinéraire des Jardins d'Ermenonville* (1788), postface de M.H. Conan, Du Champ Urbain, Paris 1979.
- Goethe J.W. von, *Lettere di Wolfgang Goethe alla Signora von Stein* (a cura di A. Spaini), 2 voll., Parenti, Firenze, 1959.
- Hegel G.W.F., *Viaggio nelle alpi bernesi* (1796), a cura di G.A. De Toni, Lubrina, Bergamo 1990.
- Heidegger M., *Die Kunst und der Raum*, Erker-Verlag, St. Gallen, 1969.
- Hirschfeld, Ch., C.L. von, *Theorie der Gartenkunst*, (1779-85) 2 voll., Olms, Hildesheim 1973.
- Kemal S., I. Gaskell (edited by), *Landscape, Natural Beauty and the Art*, Cambridge U.P., Cambridge 1993.
- Kerenyi K., *Landschaft und Geist*, in *Apollon und Niobe*, Werke IV, 1980, pp. 80-92; trad. it. "Paesaggio e spirito", in *La madonna ungherese di Verdasio. Paesaggi dello spirito e paesaggi dell'anima* (a cura di A. Ruchat), Dadò, Locarno 1996, pp. 17-32.
- Klonk Ch., *Science and the Perception of Nature*, Yale U.P., New Haven-London 1996.
- Knigh R.P., *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Luke Hasard, London 1908.
- Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, 3 voll., G. Pacella ed., Garzanti, Milano 1993.
- Lovejoy A.O., *La grande catena dell'essere* (1936), Feltrinelli, Milano 1966.
- Mabil, L., Cesarotti, M., Malacarne, V., *Operette di vari autori intorno ai giardini inglesi ossia moderni*, Verona, 1817.
- Merleau Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.
- Monk, S., *The Sublime* (1935), UMI Research Press, Ann Arbor, Mich. 1962.
- Mornet. D., *Le sentiment de la nature en France de J.J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* (1907), Lenox Hill, New York 1971.
- Milani R., *Il Pittresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Laterza, Bari 1996.
- Pindemonte, I., *Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito di ciò all'Italia* (1792), in *Opere complete*, Napoli 1861.
- Petrarca, Francesco. *La lettera del Ventoso, Familiarium Rerum Libri IV, 1*. Prefazione

- di Andrea Zanzotto. Commento e note di Maura Formica e Michael Jacob. Verbania. Tararà Editore 1996.
- Price U., *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful*, Robson, London 1798.
- Ritter J., *Landschaft Zur Funktion der Aesthetischen in der modernen Gesellschaft*, Aschendorff, Munster 1963.
- Roger A., *Court Traité du paysage*, Gallimard Paris 1997.
- Rousseau J.J., *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), Flammarion, Paris 1964.
- Ruskin J., *Lectures on Landscape delivered at Oxford*, London 1897.
- Saint Girons B., *Fiat lux. Une philosophie du sublime* Quai Voltaire, Paris 1993.
- Salerno R., *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Guerini, Milano 1995.
- Saussure H.B. de, *Journal d'un voyage à Chamonix et à la cime du Mont Blanc* (1787), Lyon 1926.
- Schinkel K.F., *Architettura e paesaggio* (a cura di M. Pogacnik), Motta, Milano 1992.
- Schlegel, A.W., *Historische literarische und unterhaltend. Schriften. (Ueber die neuere Gartenkunst von Horatio Walpole)*, übersetzt von A.W. Schlegel, Hartknoch, Leipzig 1800, pp. 384-446.
- Schwind M., *Sinn und Ausdruck der Landschaft*, (1950), "Tellus", VI, 14, 1995.
- Shama, S., *Landscape and Memory*, Fontana Press, London, 1996.
- Silva, E., *Dell'arte dei giardini inglesi* (1801), introd. Di G. Venturi, Longanesi, Milano 1976.
- G. Simmel, *Philosophie der Landschaft* (1912-13), ed. it., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna, 1989.
- Tasso, T., *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Laterza, Bari 1967.
- Tiezzi E., *Il capitolino di Ulisse. Nuova Scienza, estetica della natura, sviluppo sostenibile*, Feltrinelli, Milano 1991.
- Tommaseo, N., *L'arte dei giardini in Bellezza e civiltà delle arti del bello sensibile*, Le Monnier, Firenze 1857.
- Tripet A., *Rousseau et l'esthétique du paysage*, "Annales de la Société. J.J. Rousseau", n.3, 1990.
- Vasari, G., *Le vite* (1550), Einaudi, Torino 1986.
- Venturi, G., *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Bovolenta, Ferrara 1979.
- Venturi Ferriolo M., *Giardino e filosofia*, Guerini, Milano 1992.
- Giardino e paesaggio dei romantici*, Guerini, Milano 1998.
- Pittoresco e Romantico: nota sulla ricezione del giardino paesaggistico in Italia*, in *Il giardino di villa in Italia nel XVIII e XIX secolo*, a cura di E. Accati e M. Devecchi, Ace International, Torino 1995, pp. 275-290.
- Walpole, H., *The History of Modern Taste in Gardening*, 1771-85, Shakespeare, London 1827 (repr. Garland, New York-London 1982).
- Weillacher U., *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhauser, Boston 1996.
- Yi-Fu Tuan, *Mountains. Ruins and the Sentiment of Melancholy* "Landscape" Fall 1964, pp. 27-30.

TATIANA CRIVELLI

PAMELA, O LA METAMORFOSI RICOMPENSATA*

In viaggio

Poche stagioni risultano tanto adeguate per riflettere sul concetto di metamorfismo testuale quanto il XVIII secolo, che – non fosse altro che per l'emergere di generi letterari radicalmente nuovi (dal giornalismo fino al romanzo cosiddetto "borghese") – può collocarsi tra quelle epoche che Cesare Segre descrive come «indenni o estranee alle classificazioni», e nel corso delle quali, dunque, «lo sviluppo dei generi può esser visto come la maturazione di tradizioni, l'istituirsi (per imitazione di modelli prestigiosi) di connessioni tra certi contenuti e certe forme espositive» (SEGRE 234).¹ E, parlando di generi letterari in quest'epoca proteiforme, non si può trovare soggetto più intrigante di Pamela, la vergine virtuosa e schiva che ha goduto di una popolarità senza pari in tutta Europa,² la romanzesca creatura nata da mano maschile ad incarnare un ideale di femminilità.

Figura stessa della trasformazione, Pamela è trasmigrata per oltre mezzo secolo da un genere all'altro (si veda in proposito la tavola cronologica), trascorrendo – prima di cadere nell'oblio riservatole dall'evoluzione del gusto – dalle pagine dei romanzi a quelle dei libretti d'opera, per approdare sui palcoscenici teatrali di capitali e province, in versi e in prosa di ogni lingua o quasi del continente: a partire dal 1756 ed entro il primo ventennio dell'Ottocento la sola versione goldoniana della *Pamela* venne tradotta in inglese e tedesco, in francese (1759), portoghese, spagnolo, norvegese, greco (1806), russo (1812) e boemo. Di fronte alle sue innumerevoli identità non viene allora da chiederle in quale, tra queste, si sia sentita più a suo agio? Insomma: a chi appartiene Pamela?

Incontrando questa figura nell'ambito di un più ampio studio sul romanzo del secondo Settecento italiano,³ mi è parso che questa fosse l'occasione per dedicarle almeno una parte di quelle attenzioni che credo meriterebbe. Con particolare riguardo per la rielaborazione goldoniana della figura creata originariamente da Samuel Richardson, (cfr. punti f. e m. della tavola) propongo qui una riflessione "di genere": e il termine si connetta pure – in tutta la sua moderna ambiguità, peraltro giustificata già dal suo etimo latino – sia

all'idea di stirpe d'appartenenza, sia a quella di *gender*.

Dall'Inghilterra all'Italia

Sin dal suo apparire, Pamela porta con sé dei tratti specifici che la connotano come rivoluzionaria: e perché l'aggettivo non sembri enfatico basti ricordare che è proprio con il diffondersi delle traduzioni e delle imitazioni dell'omonimo testo di Richardson che si inaugura l'"anglomania" continentale ed entra in Europa quel nuovo gusto per la narrazione romanzesca che avrebbe messo in discussione i canoni letterari tradizionali. Ma si potrebbe ad esempio aggiungere, sempre a giustificare l'aggettivo, che è con la *Pamela* che Goldoni mette in scena la prima commedia senza maschere della sua "riforma", o ricordare che proprio la rappresentazione di una versione francese della pièce goldoniana presso la *Comédie Française* (quella tradotta da Neufchâteau, punto o. della tavola), si conclude con l'arresto dell'intera troupe e dell'autore: stavolta per non essere invece (siamo nel 1793) sufficientemente "rivoluzionaria". Una sequela di eventi esterni, dunque, che ci lascia intuire come l'oggetto del discorso veicoli di per sé aspettative e contenuti fortemente incisivi, e ci rende curiosi di indagarne l'eventuale persistenza attraverso le diverse forme assunte dal soggetto.

Dei contenuti, è presto detto: il romanzo di Samuel Richardson, i cui due primi tomi compaiono anonimi a Londra nel 1740 (cfr. tavola, punto 1) narra in forma epistolare (la narratrice-protagonista scrive ai genitori, contadini, dalla casa nobiliare in cui è impiegata come cameriera) della storia dei suoi rapporti con il giovane nobiluomo presso cui si trova ad essere in servizio: alla morte di sua madre, protettrice di Pamela, l'ereditiero Milord B. s'incapriccia della giovane e dà avvio a tutta una serie di tentativi di seduzione che, costantemente e fermamente respinti dalla virtuosa quindicenne, culminano in un rapimento. Trattenuta in una casa di campagna da cui cerca di fuggire rischiando la vita e salvandosi solo grazie ad un provvidenziale svenimento da un tentativo di stupro, Pamela oppone un netto rifiuto all'idea di diventare la mantenuta di milord. E a forza di buone ragioni e di implacabili rifiuti, ottiene la libertà. Ma solo per tornare sui suoi passi e portare a compimento la redenzione del libertino: il romanzo si conclude con il matrimonio tra i due protagonisti e il pubblico riconoscimento del merito di Pamela, elevata ad un rango sociale a cui, tradizionalmente, nessuna cameriera o figlia di contadini avrebbe potuto aspirare.¹

Pare chiaro, anche da questa minima parafrasi riassuntiva, che il romanzo infrange le consuetudini dell'Europa del tempo: il matrimonio tra il nobile e la ragazza di origine contadine può dirsi un vero e proprio affronto alle bar-

riere sociali vigenti, che eleva le qualità morali a unica considerazione di merito. Lo stesso Richardson sembra voler moderare la portata provocatoria di tale materia, che suscitò del resto varie reazioni all'apparire del romanzo, con il seguito della sua *Pamela*, (*Pamela in her Exalted Condition*, cfr. tavola al punto 1a.), sottolineando l'assoluta eccezionalità del caso narrato e delle qualità della protagonista. La prima Pamela contiene infatti osservazioni piuttosto chiare sui rapporti tra nobiltà e popolo: per capire la forza dei toni usati nella narrazione bastino la lettera scritta da Lady Davers al fratello Mr. B., nel momento in cui questa viene messa al corrente dei progetti matrimoniali, e il commento che a tali pensieri offre Pamela:

Quanto al matrimonio mi arrischio a credere che non ci pensiate veramente [...]. Mi è stato suggerito, ciononostante, da *altri*, che il vostro orgoglio contenga bassezza sufficiente per pensare a una cosa simile, tanto stregato siete, a quanto pare, da questa ragazza. Questa illazione, per quanto infondata, mi allarma molto. Riflettete, fratello, che la nostra non è una famiglia di *parvenus*. È antica quanto le migliori del regno, e da parecchie centinaia di anni non si è mai saputo che i suoi eredi si siano disonorati con matrimoni diseguali [...]. Se discendeste da una famiglia di ieri, da una non più lontana di una generazione o due da quel fango che tanto sembra attirarvi, la cosa sarebbe diversa. Lasciate che vi dica che io e tutti i miei vi disconosceremo per sempre se potrete abbassarvi così. (RICHARDSON 1995, 334).⁵

E Pamela reagisce così:

Che lettera, miei cari padre e madre! Da essa si può vedere come sia disprezzata la povera gente dai ricchi e dai potenti! E tuttavia eravamo tutti alla pari in origine: certo questa gente orgogliosa non pensa mai a che tappa breve sia la vita; né che, con tutta la loro vanità, verrà un tempo in cui saranno sulla stesso piano nostro. (RICHARDSON 1995, 335).⁶

Se l'intento dichiarato del primo autore era infatti altamente moraleggiante, proponendosi Richardson di «divertire e intrattenere, e allo stesso tempo istruire e migliorare gli animi dei giovani di ambo i sessi; [...] inculcare la religione e la moralità [...]; proporre nella luce più esemplare i doveri dei genitori, dei figli, e quelli sociali, [...] dipingere il vizio nei suoi colori appropriati, sì da renderlo meritatamente odioso; e collocare la virtù nella sua luce amabile, per farla apparire leggiadra» (*Prefazione del curatore*, RICHARDSON 1995, ix)⁷ la questione della *mésalliance* finale e del passaggio di classe di Pamela colpisce in maniera diretta la comune sensibilità:⁸ e la stravolge in modo forte, anche se progressivo e convincente, nel trascorrere delle pagine del romanzo.

Tuttavia «l'intento morale dell'autore inglese [...] non conveniva né ai costumi né alle leggi del mio paese. A Londra un lord che sposi una contadina non deroga dagli impegni della nobiltà; a Venezia un patrizio che sposi una plebea priva i suoi figli del titolo nobiliare e toglie loro il modo di godere dei diritti che le alte cariche possono conferire»: così Goldoni, nelle *Memorie* (GOLDONI 1994, II ix 278). Abbandonato un primo progetto di riduzione teatrale del romanzo di Richardson, perché esplicitamente in conflitto con i suoi ideali artistici («La commedia, che è o dovrebbe essere la scuola dei costumi non deve esporre le debolezze umane se non per correggerle», GOLDONI 1994, II ix 278), Goldoni vi pose finalmente mano nel 1760. Ma in che modo restituire lo spirito e gli argomenti del romanzo inglese (che Goldoni ammette di afferrare «senza imbarazzo») e non contraddire i propri principi artistici e la propria visione educativa dell'arte? Intervenendo sui contenuti, è ovvio, ma anche sfruttando al meglio le diverse potenzialità del genere scelto per il proprio rifacimento: la commedia. Pure attenendoci soltanto a quanto scrive Goldoni nelle *Memorie* dobbiamo rilevare almeno due fondamentali interventi sul testo:

Non mi accinsi però al lavoro se non dopo aver escogitato uno scioglimento che, ben lungi dall'essere pericoloso, potesse servir di modello agli amanti virtuosi, e rendere nello stesso tempo la conclusione più piacevole e interessante. (GOLDONI 1994, II ix 278).

Il tratto più saliente dell'intervento goldoniano a livello contenutistico, concerne dunque l'introduzione di un'agnizione finale, che – come è noto – svela le nobili origini di Pamela (il padre Andreuve, che aveva vissuto da contadino, era in realtà «il conte d'Auspingh, scozzese, che durante le rivoluzioni della Scozia, perseguito come ribelle alla Corona britannica, aveva trovato rifugio sui monti d'Inghilterra», GOLDONI 1994, II ix 280). La seconda innovazione attiene invece più strettamente al genere: la sua prima commedia senza maschere è innovativa anche per altri versi essendo infatti, per ammissione dello stesso autore, piuttosto «un dramma secondo la definizione dei francesi» (GOLDONI 1994, 281):⁹ qualcosa dunque che costituisce, sempre secondo le parole dello stesso Goldoni (GOLDONI 1994, II iii 256) «un genere di rappresentazione che sta tra la commedia e la tragedia».¹⁰

Ora, i pochi interventi critici che si occupano della *Pamela* italiana – pochi soprattutto perché a tuttoggi la *Pamela* non è collocata dalla critica tra le commedie meglio riuscite di Goldoni, malgrado il fatto che al suo apparire «questa Commedia fu applauditissima, e furono ricercate le repliche in ogni luogo dove si portò la Compagnia. In Venezia, fra l'Autunno e il Carnovale

del 1750, fu replicata dieciotto sere, e prima dell'estate si fece per la prima volta in Milano», come si legge al tomo V dell'edizione Bettinelli¹¹ – ne indagano assiduamente l'innovazione contenutistica, valutandola per la sua dose di reazionarismo rispetto all'impianto del romanzo inglese, e traendo da ciò conclusioni in merito all'ideologia del veneziano.¹² Il finale con Pamela nobile porrebbe, accanto ad un Goldoni pre-rivoluzionario, percepibile nel tono generale del discorso, un Goldoni conservatore vecchio stile; e in effetti, se Bonfil (il corrispettivo di Milord B. nella commedia) può in quanto nobile esclamare: «Ah che la virtù di Pamela dovea farmi avvertito che abbiotto il di lei sangue non fosse!» (*Pamela fanciulla*, atto III, scena 11. GOLDONI 1995, 171) questa affermazione convive nella commedia con passaggi di tutt'altro tono:

Madama Jevre: «Che s'abbia a morire per salvar l'onore, l'intendo; ma che sia disonore sposare una povera ragazza onesta, non la capisco. Io ho sentito dir tante volte che il mondo sarebbe più bello, se non l'avessero guastato gli uomini, i quali per cagione della superbia, hanno sconcertato il bellissimo ordine della natura. Questa madre comune ci considera tutti eguali, e l'alterigia dei grandi non si degna dei piccoli. Ma verrà un giorno, che dei piccoli e dei grandi si farà novamente tutta una pasta». (*Pamela fanciulla*, atto III, scena 3. GOLDONI 1995, 155).

Si è dunque parlato delle «due facce» di Goldoni,¹³ e cercato di sanare la contraddizione calando la produzione nel suo contesto storico-sociale (i matrimoni interclassisti, numerose testimonianze ce lo confermano, non erano di fatto ben accettati a Venezia).¹⁴ Ma nessuno ha posto attenzione specifica, in questo passaggio dal romanzo alla commedia, alla questione del genere: a questo livello Goldoni opera invece, a mio avviso, le trasformazioni più significative sulla vicenda, trasformazioni che hanno influsso diretto persino sullo svolgimento della trama.

Dal romanzo al palcoscenico

Innanzitutto, Goldoni trasporta la fruizione della vicenda da una sfera privata, come era per antonomasia quella della lettura nel secondo Settecento,¹⁵ ad una pubblica, che segue dunque modalità espressive di altro tipo. La dimensione teatrale implica forzatamente una considerazione più immediata dell'opinione del pubblico e un bell'esempio di come Goldoni sfrutti questo tratto costitutivo del genere commedia è dato dalla creazione del personaggio di Milord Artur: assente nel romanzo inglese, egli dà voce alla platea con argomentazioni sempre legate alla "ragione comune"; se, ad

esempio, le riflessioni sul comportamento libertino del protagonista maschile erano, nel romanzo, rese note attraverso la saggia mediazione della scrivente – Pamela – ecco che gli stessi pensieri, quando debbano essere trasportati sulla scena, si trasformano necessariamente in dialoghi o monologhi che, in quanto tali, non possono risultare eccessivamente carichi di considerazioni “teoriche” senza nuocere al ritmo dell’azione. Così Goldoni dà spazio alle ragioni del buon senso non attraverso la minuziosa analisi dei fatti e delle loro implicazioni (come si trova nel romanzo), ma portando sul palcoscenico la voce dell’opinione pubblica, nella concreta e stimabile persona di un nuovo personaggio: milord Artur, appunto. A conferma di quanto detto si consideri l’impressionante serie di sentenze che Artur snocciola, a partire dalla sua prima comparsa in I, 13: «Gli anni passano. Non riserbate alla sposa l’età men bella. Chi tardi si marita, non vede sì facilmente l’avanzamento de’ suoi figlioli»; alla domanda se un nobile debba necessariamente sposare una dama risponde: «tutte le buone regole insegnano che deve farsi» ma ammette con il consueto buonsenso che «non vi è regola che non patisca eccezione»; trova che la prudenza consista «nel vivere onestamente: nell’osservare le leggi: nel mantenere il proprio decoro» e infine obietta all’unione di Bonfil e Pamela «sul fondamento della comune opinione» ossia del «modo di pensare degli uomini» (*Pamela fanciulla*, atto I, scena 13. GOLDONI 1995, 99-104).

E a completare il quadro basti qui osservare, a titolo di esempio, come nella scena successiva (I, 14) le sue battute centrali – tutte di un solo periodo ciascuna – siano, in sequenza, tre vere e proprie massime, di soggetto impersonale e tema generico: «Chi non esce dal suo paese vive pieno di pregiudizi», «Col viaggiare i superbi diventano docili» e «Certamente, il mondo è un bel libro, ma poco serve a chi non sa leggere» (*Pamela fanciulla*, atto I, scena 14. GOLDONI 1995, 105).

Dalla descrizione all’azione

Un’altra fondamentale differenza di cui Goldoni deve tener conto nel tradurre in commedia il romanzo inglese, è quella dei tempi e dei luoghi: se, mantenendo l’ambientazione inglese data da Richardson all’azione,¹⁶ egli parrebbe intervenire sui luoghi soltanto nella misura richiesta dall’uso settecentesco della traduzione – che tuttavia, è bene ricordarlo, richiede di norma un adattamento al carattere “nazionale” e implica e giustifica interventi anche macroscopici sul testo traslato – la situazione è ancora più complessa nel caso della traduzione della dimensione temporale del testo. Nel romanzo l’azione viene preparata con agio e si sviluppa nell’arco di due lunghi tomi (650 pagine nella moderna edizione italiana, contro le 100 scarse

della commedia goldoniana), così che Milord B. può convincentemente procedere verso una lenta e sofferta conversione dal suo libertinaggio e Pamela può piano piano sentir nascere amore per lui; Goldoni, invece, deve ricondurre il tutto in tre atti di commedia, tenuti entro pochi interni: la qual cosa lo farà sospirare che «È troppo malagevole impegno restringere in poche ore una Favola, a cui si è data dal primo Autore una estensione di mesi ed anni» (*L'Autore a chi legge*, in *Pamela fanciulla*, GOLDONI 1995, 78-79). Perciò non è affatto un caso che la commedia goldoniana si apra sì in maniera del tutto analoga al romanzo (Pamela che piange la morte della sua generosa padrona), ma lasci immediatamente capire come la giovinetta sia già innamorata di Bonfil: alla prima scena del primo atto Pamela in lacrime sospira augurandosi che «il cielo dia al mio padrone tutto quello che egli desidera» e assicurando, due battute oltre, che «egli ha il più bel cuore del mondo». Bonfil, dal canto suo, le regala un anello sin dalla terza scena, per poi dichiarare già all'inizio della quarta, ex abrupto: «Jevre, io amo Pamela». Egli abbandona quasi immediatamente progetti di ordine extraconiugale e, soprattutto, non cerca di sopraffare la giovane con la violenza, limitandosi ad un tentativo di corruzione; sin dal primo atto, comunque, appare chiaro che ha già pensato al matrimonio.¹⁷ L'azione goldoniana perde dunque, a causa del passaggio in commedia, l'occasione di uno svolgimento lento e di un approfondimento dei rapporti tra i due personaggi: presentandoci Pamela e Bonfil reciprocamente innamorati, Goldoni sposta inevitabilmente il baricentro della vicenda che, da narrazione di una vittoriosa conversione di un libertino incallito per mezzo della virtù fatta donna, si trasforma piuttosto in un conflitto tra ragioni del cuore, che vorrebbero sposati i due innamorati, e ragioni sociali, che non reputerebbero la cosa affatto conveniente. Questa impostazione *en raccourci* fa sì che al centro della commedia non ci siano più due storie individuali che interagiscono, ma piuttosto le alterne vicende di una coppia di innamorati, che si presentano tali sin dall'inizio. E ciò implica necessariamente una riduzione dello spessore psicologico delle due individualità: a soffrirne maggiormente, in rapporto al romanzo in cui era il perno centrale, è proprio la figura di Pamela.

Da autrice a personaggio

Bisogna infatti ricordare, e qui entra in gioco un'altra importante caratteristica relativa alla questione dei generi, che peculiare del romanzo richardsoniano era la scelta della forma epistolare: e tale formula, mescolata a quella diaristica, non solo permetteva a Pamela, attraverso minuziosissime descrizioni, di analizzare ed esporre (e in ultima analisi di gestire) gli even-

ti in cui si imbatteva, ma la rendeva protagonista assoluta della trama. Proprio le sue lettere, infatti, fanno la Pamela narratrice del romanzo "autrice" del proprio destino e di quelli narrati: Milord B. ne è tanto consapevole che, per convincerla a mostrargliele, afferma significativamente:

Poiché [con la mia persona, Ndr.] ti ho fornito un argomento, penso di avere il diritto di vedere come lo tratti. E poi, c'è un'aura romanzesca così graziosa nel come tu racconti la tua storia, nei *tuoi* stratagemmi, e nei *miei* stratagemmi, che tanto meglio mi guiderà a organizzare la catastrofe del bel racconto (RICHARDSON 1995, 297).¹⁸

Inoltre è proprio il modo in cui Pamela scrive che per primo affascina Milord B.: «Non ti ha certo nuociuto [...] che io abbia visto le lettere a cui alludi, poiché mi hanno dato un'opinione molto alta di te» (RICHARDSON 1995, 294). Non è possibile, per Goldoni ovviare alla mancanza di questo mezzo stilistico narrativo sulla scena¹⁹ se non togliendo centralità alla figura di Pamela, tale quale è rappresentata nel romanzo epistolare; i brevi monologhi della Pamela italiana possono supplire solo in parte alla riduzione della prospettiva soggettivistica:

Pamela, sola: «Oh caro anello! Oh quanto mi saresti più caro, se dato non mi ti avesse il padrone! Ma se a me dato non l'avesse il padrone, non mi sarebbe sì caro. Egli acquista prezzo più dalla mano che me lo porse, che dal valor della gioia. Ma se chi me l'ha dato è padrone, ed io sono una povera serva, a che pro lo riceverò? Amo che me l'abbia dato il padrone, ma non vorrei ch'egli fosse padrone. Oh fosse egli un servo, come io sono, o foss'io una dama, com'egli è Cavaliere! Che mai mi converrebbe meglio desiderare? In lui la viltà o in me la grandezza? Se lui desidero vile, commetto una ingiustizia al suo merito; se bramo in me la grandezza, cado nel peccato dell'ambizione. Ma non lo bramerei per la vanità del grado. So io il perché, lo so io. Ma sciocca che sono! Mi perdo a coltivare immagini più stravaganti dei sogni. Penso a cose che mi farebbero estremamente arrossire, se si sapessero i miei pensieri. Sento gente. Sarà madama Jevre». (*Pamela fanciulla*, atto I, scena 5. GOLDONI 1995, 88-89).

A causa del cambio di genere, cade dunque l'identificazione – che ha implicazioni fondamentali nel romanzo – tra l'io narrante e la protagonista (identificazione che si proiettava a sua volta, ricreandone di nuove e più intriganti, sulla figura autoriale da un lato e quella dei destinatari dall'altro).

Da sedotta a innamorata

La tradizione teatrale italiana impone poi ulteriori aggiustamenti dell'im-

magine della protagonista: abituato ad un archetipo femminile stilizzato e ben circoscritto dalla tradizione delle maschere, il pubblico italiano si attendeva sulla scena ruoli fissi e convenzionali; anche la Pamela goldoniana risente della modellizzazione precedente, e viene abilmente ricondotta ad una figura già familiare al pubblico: quella dell'innamorata. Di tale figura si può dire, come ha fatto Clotilde Bertoni, che essa è, d'abitudine, «inserita in un intrigo di cui non maneggia i fili, deve rigorosamente attenersi ad un codice comportamentale che le preclude un'autonoma capacità d'azione. Né le è permesso di rivalersi sul piano linguistico». ²⁰ All'innamorata della commedia dell'arte è infatti concessa una gamma di espressioni non molto vasta, né colorita (perlopiù discorsi stilizzati ed aulici) secondo la norma per cui i ruoli femminili, anche quelli di maggior peso, non sono posti al centro del discorso, se non quando si tratti o di caratteri ridicoli o di tipi negativi. Nel teatro di Goldoni e, ancora di più, forse, in quello del suo acerrimo rivale l'abate Chiari, (autore, con la sua *Pamela maritata* del 1753, del primo seguito italiano dedicato alla commedia di Goldoni – cfr. tavola al punto g. – e a sua volta probabile ispiratore della “maritata” goldoniana) la figura femminile guadagna invece uno spazio ben più importante, e proprio per diretto influsso del ruolo che le viene in quegli anni attribuito nei romanzi. ²¹ Tuttavia non è in questo primo esperimento goldoniano che la protagonista si libera dal suo ruolo stereotipato per splendere sulla scena: Pamela è ancora lontana dai profili autonomi di una Giacinta (nella famosa *Trilogia della villeggiatura*) o di una Mirandolina (*La Locandiera*). Del resto lo stesso Bonfil, imprigionato a sua volta nel ruolo di coppia, recupera in Goldoni molto spazio testuale a scapito di Pamela (539 battute contro 313) ²² e finisce per ricalcare l'archetipo del “primo amoroso”: è la coppia di innamorati, nella linea della tradizione della commedia italiana, a costituire il soggetto della commedia.

Anche da un punto di vista stilistico, dunque, l'espressione della Pamela goldoniana non può che essere diversa da quella della sorella inglese: più matura e ponderata, meno passionale ed immediatamente diretta, più obbediente e dunque meno emozionale e veemente nell'espressione e nelle scelte linguistiche. ²³ Il tono diretto e deciso della Pamela di Richardson si oppone a quello mite e argomentativo della Pamela goldoniana: reagendo al primo tentativo di seduzione da parte di Mr. B. / Bonfil (operato nel romanzo attraverso un contatto fisico e, a lenire l'offesa, l'offerta di soldi, e nella commedia invece soltanto tramite l'offerta di denaro) le due protagoniste adottano un linguaggio dai toni decisamente diversi. In Richardson il dialogo è il seguente:

«Come, sfrontatella! Ma lo sai con chi stai parlando?» Io ho perso ogni paura e ogni rispetto, e ho detto: «Sì, lo so, signore, anche troppo bene! Ma posso dimenticare di esservi serva, se voi dimenticate come si deve comportare un padrone». «Che sciocca sfrontatella sei!» ha detto lui «Ti ho forse fatto del male?» «Sì, signore», ho detto io, «il più gran male del mondo: mi avete insegnato a dimenticare il mio posto e la mia condizione; e avete accorciato la distanza che la sorte ha messo fra di noi con l'abbassarvi fino a prendervi delle libertà con una povera serva. Eppure, signore, mi azzardo a dire che sono onesta, seppur povera: e, foste anche un principe, non vorrei essere altro che onesta». (RICHARDSON 1995, 20).²⁴

In Goldoni la scena si svolge all'atto I, scena 6, e il prolisso intervento di Pamela inizia con queste parole, incomparabilmente meno salaci di quelle citate sopra:

Signore, io sono una povera serva, voi siete il mio padrone. Voi Cavaliere, io nata sono una misera donna; ma due cose eguali abbian noi, e son queste la ragione e l'onore. Voi non mi darete ad intendere d'aver alcuna autorità sopra l'onor mio; poichè la ragione mi insegna esser questo un tesoro indipendente da chi che sia. Il sangue nobile è un accidente della fortuna; le azioni nobili caratterizzano il grande. Che volete, signore, che dica il mondo di voi, se vi abbassate cotanto con una serva? (*Pamela fanciulla*, atto III, scena 6. GOLDONI 1995, 92).

Calata nel ruolo dell'innamorata, la stessa sua virtù viene intesa in modo diverso e, soprattutto, meno verboso: «Non intendo quella virtù eroica che commuove con le sue calamità e fa lagrimare con i suoi discorsi» scrive Goldoni a proposito di quella versione "in incognito" di Pamela che è la *Putta onorata* (GOLDONI 1994, parte II, cap. III, 256):²⁵ la sua Pamela vuole «guadagnare i cuori con le attrattive della virtù» piuttosto che «con l'orrore del vizio» (GOLDONI 1994, parte II, cap. III, 256), e dunque avrà più bisogno di dare buoni esempi che non di predicare contro gli errori. Del resto, se è vero che *Pamela* piacque al pubblico italiano, secondo la valutazione che ne dà lo stesso autore, proprio per essere una commedia contenente «più interesse e più azione» rispetto alla *Pamela maritata* che, al contrario, faceva mostra di «più studio e più arte» (GOLDONI 1994, parte II, cap. XXXVIII, 407)²⁶ sono proprio i tratti ora elencati della resa linguistica e morale del personaggio che vengono, con la ben nota arguzia, colti e "frustati" da Baretti. Senza mezzi termini egli dice la Pamela goldoniana «una sciocca cianciera, una pettegola volgare, una ciarlatana noiosa»²⁷ e, più oltre, «una pettegola e una pinzochera [...] lontana mille miglia dal parlare e dall'operare come dama» avendo in bocca «vocaboli e frasi sempre plebee» (BARETTI 179 e 183).²⁸

Da serva a nobildonna

Lo spostamento dell'attenzione dalle due figure in opposizione (femminile e maschile) alla coppia in sintonia, causato dal nuovo genere d'appartenenza (la commedia), provoca necessariamente una caduta di tensione e l'analisi tipologica può dunque offrire una nuova chiave di lettura anche al primo fondamentale cambiamento goldoniano, valutato sinora esclusivamente da un punto di vista attenente al contenuto: l'agnizione finale.²⁹ Il nuovo soggetto, la coppia, non può infatti far altro che attendere una soluzione esterna al proprio problema, derivante appunto dalle regole sociali: ed ecco dunque che il dare a Pamela dei nobili natali risolve brillantemente il meccanismo teatrale e si rivela una soluzione che non va letta solo sul piano del contenuto (reazionario o meno), ma si inserisce perfettamente nella logica imposta al testo dal suo essere commedia. Ed è con giusto orgoglio di conoscitore dei meccanismi interni al genere che Goldoni può scrivere, nella prefazione alla sua commedia, che «rade volte succede ciò che a me questa fiata è riuscito, di valersi dei caratteri solamente, e prendendo della favola il buono, raggirar la catastrofe con un pensier nuovo, e rendere lo scioglimento più dilettevole» (*Pamela fanciulla*, GOLDONI 1995, 79).

Insomma: trasportare Pamela dal romanzo alla commedia, dalle pagine del libro al palcoscenico, ne ha modificato inevitabilmente il destino, conferendole un'esistenza parallela, tra le molte che il secolo le avrebbe riservato. E allora: a chi appartiene Pamela? Forse si potrebbe affermare, con la maschia espressione usata da Pietro Toldo, che Pamela è «un po' roba di tutti» (TOLDO 344); eppure, vista da qui e in compagnia del veneziano, sembrerebbe proprio un'altra donna...

Università di Zurigo

NOTE

* Questo articolo rielabora, tenendo conto dei contributi apportati dal pubblico alla discussione, alcune riflessioni da me esposte in occasione del XVI Convegno Internazionale AISLLI, svoltosi presso la University of California di Los Angeles dal 6 al 9 ottobre 1997, i cui Atti sono tuttora in corso di stampa.

¹ Particolarmente per periodi storici come quelli descritti sopra, allora, «la definizione dei generi sarà un modo per prendere atto, criticamente, della mutevole storia di queste

connessioni, che costituisce il quadro in cui si sviluppa l'attività letteraria» (SEGRE 234).

² Sulla popolarità europea del tema (da Richardson al Voltaire di *Nanine*) i contributi critici sono decisamente più numerosi degli studi concernenti le "Pamele" italiane: per capire la molteplicità delle forme della ricezione europea del personaggio (letterarie e non) basterà consultare il fondamentale articolo di GRANTHAM TURNER. La migliore visione d'insieme, relativa alla diffusione e alla ricezione della pièce goldoniana, si trova nella *Nota sulla fortuna* del volume dell'edizione nazionale GOLDONI 1995 (da cui sono tratte qui tutte le citazioni della *Pamela*). Per un panorama descrittivo delle edizioni circolanti nell'Italia del Settecento resta ancora fondamentale la consultazione del volume di MARCHESI, 18-20 e 404 in particolare. La dimensione teatrale italiana è invece rievocata con puntualità nell'articolo di COMPARINI. La ricezione francese della *Pamela* goldoniana è stata studiata da JONARD 1965.

³ Lo studio, dal titolo provvisorio di «*Né Arturo, né Turpino, né la Tavola Rotonda: romanzi del secondo Settecento italiano*» è attualmente in corso di stampa presso la Salerno Ed., Roma, per la Collana «Studi e Saggi».

⁴ Sul tema di Cenerentola, intesa come archetipo femminile per la narrazione della promozione sociale, sono numerose le scritture critiche interessanti. Con particolare profitto per il nostro argomento si leggano FOLKENFLIK e CECIONI 75-78.

⁵ Il testo inglese recita: «As to marriage, I dare say you don't think of it. [...] It has been hinted to me, nevertheless, by *others*, that you have meanness enough in your pride, to think of such a thing; so bewitched are you, it seems, by this girl. This, though I think it must be a groundless surmise, excessively alarms me. Consider, brother, that ours is no upstart family. It is as ancient as the best in the kingdom: and, for several hundreds of years, it has never been known, that the heirs of it have disgraced themselves by unequal matches [...]. If you were descended from a family of yesterday, from one who is but a remove or two from the dirt you seem so fond of, that would be another thing. Let me tell you that I, and all mine, will renounce you for ever, if you can descend so meanly». RICHARDSON 1985, 293.

⁶ Così l'originale: «What a letter is this, my dear father and mother! One may see by it how poor people are despised by the reach and the great! And yet we were all on a foot originally. Surely these proud people never think what a short stage life is; and that, with all their vanity, a time is coming, when they shall be on a level with us». RICHARDSON 1985, 294.

⁷ In inglese: «[...] to *divert* and *entertain*, and at the same time to *instruct* and *improve* the minds of the YOUTH of both sexes; [...] to inculcate *religion* and *morality*; [...] set forth in the most exemplary lights, the *parental*, the *filial*, and the *social* duties, [...] to paint VICE in its proper colours, to make it *deservedly odious*; and to set VIRTUE in its own amiable light, to make it look *lovely*». RICHARDSON 1985, 31.

⁸ Che la sensibilità per le distinzioni sociali costituisse un punto di discussione non irril-

evante è mostrato anche da un altro aspetto della questione, che attiene in maniera diretta all'ambivalenza semantica del termine *genere*, e che mi piace enucleare qui attraverso il dialogo fra l'infuriata Lady Davers e Mr. B., dialogo che mostra come anche la nobilitazione sociale sia sottomessa a categorie di genere, in quanto può avvenire per il solo tramite maschile, e non conosce reciprocità: «Supponi [...] che io avessi sposato il mozzo di stalla di mio padre! Che cosa avresti detto tu?» «Non avrei potuto comportarmi peggio [...] di quanto voi avete fatto. Il vostro orgoglio, lady Davers, non vi consente di vedere nessuna differenza nel caso che ponete?» «Nessunissima [...]. Che differenza può esserci fra un figlio di pezzente sposato con una signora, e la figlia di un pezzente fatta sposa da un gentiluomo?» «Ve lo dirò io [...] la differenza è che l'uomo nobilita la donna che prende, sia costei chiunque si voglia; e l'adotta nel proprio rango, *qualunque* sia. Ma la donna, per quanto di nobili natali, si abbassa tramite un matrimonio vile, e dal proprio *rango* scende a quello di colui che si umilia a sposare» (RICHARDSON 1995, 524). Per la versione inglese cfr. RICHARDSON 1985, 440-41.

⁹ Sempre nello stesso luogo delle *Memorie*, Goldoni aggiunge che «il pubblico la trovò interessante e divertente; e di tutte le mie opere fino allora rappresentate fu quella che riportò la palma».

¹⁰ Già Norbert Jonard, parlando del dramma borghese e dei tipi di virtù messi in scena da Goldoni aveva colto questa problematica del genere in maniera puntuale: «De fait, le choix d'un protagoniste vertueux conduit inévitablement au mélange des genres: le sérieux se mêle au présent, le touchant au comique». (JONARD 1977, 5-5).

¹¹ Cito dalla *Nota* di Giuseppe Ortolani a *La Pamela*, in GOLDONI 1939, III 1183.

¹² Una visione d'insieme delle modifiche operate da Goldoni sul testo del romanzo e un paragone dei singoli luoghi da questo divergenti nella sua riduzione teatrale si legge nello studio di BERTOLINO 82-116, al cap. IV: *Goldoni and Richardson: Pamelas compared*.

¹³ COLOMBAI 79 e 81. La medesima ambiguità è teorizzata anche nel breve saggio di SCIULLO.

¹⁴ Dal 1533 una legge stabiliva per i nobili che, se avessero sposato «alcuna fantesca o femina di villa, over qualunque altra di abietta e vil condizione» avrebbero tolto ai figli il titolo nobiliare e i diritti politici e sociali ad esso connessi. Cfr. MOLMENTI 314, che cita dall'Archivio di Stato. Del resto il governo veneziano era, su questo punto, di una severità implacabile ancora negli anni in cui Goldoni scriveva la *Pamela*, come ben mostra l'esempio recato da VAUSSARD 114-15, n. 3: «Alla data del 5 maggio 1765 si può [...] leggere nelle *Annotazioni degli Inquisitori di Stato* (Archivio di Stato di Venezia, anni 1763-1769) che una ballerina di nome Carlina, che aveva spinto un giovane di famiglia patrizia fino alla "mostruosa decisione" di sposarla, venne bandita in perpetuo». Vaussard cita inoltre le parole del LALANDE (DE), che tra 1765 e 1766 annotava: «È assai raro che il matrimonio di un nobile veneziano con una cittadina sia approvato dal Maggior Consiglio e non se ne trova neanche un esempio tra le migliori famiglie».

¹⁵ Nel secondo Settecento si modificano profondamente sia la composizione del pubblico di lettori – con un'ampia inclusione delle donne tra gli estimatori del genere romanzo – sia i modi e i tempi della lettura (entrambi fortemente vincolati a fattori quali le nuove condizioni di inurbamento e industrializzazione, la nuova gestione borghese del tempo e dei ruoli familiari, l'accresciuto potere d'acquisto e l'avvento di un'editoria di massa). La settecentesca «rivoluzione» della lettura è descritta con efficacia dalla teoria di Rolf Engelsing, secondo cui nel Settecento si assisterebbe al passaggio da una lettura di tipo intensivo (pochi testi, riletti con frequenza) ad una lettura caratterizzabile invece come estensiva (materiali sempre nuovi e diversi). Per una discussione critica di questa teoria si legga WITTMANN. Un bell'esempio di ricostruzione della tipologia del lettore del diciottesimo secolo è dato, per il caso inglese, da J. P. Hunter, nel capitolo intitolato *Readers Reading* del suo fondamentale HUNTER 1990, 61-88.

¹⁶ La prospettiva non cambia anche se volessimo tener conto del fatto che con ogni probabilità, dato l'uso corrente del tempo, Goldoni lesse Richardson per il tramite della diffusissima versione francese - falsamente (ma ripetutamente, anche oggi e ancora nella citata edizione nazionale della *Pamela* goldoniana, GOLDONI 1995) attribuita all'Abbé Prévost, e non direttamente in originale: infatti gli studi più recenti di letteratura comparata hanno mostrato come – al di là della difficoltà di attribuzione della versione francese, il testo restituisse con una fedeltà quasi sconosciuta per i modelli mentali settecenteschi, l'originale inglese (cfr. in particolare il secondo capitolo del bel libro di GRAEBER 46-70). Sarebbe estremamente interessante, ma richiederebbe uno studio a sé, analizzare in maniera più approfondita quali tratti distintivi del carattere della Pamela goldoniana si ritrovino già delineati nella mediazione francese, e seguirne gli sviluppi.

¹⁷ È la già menzionata scena I, 13.

¹⁸ Nell'originale: «As I have furnished you with a subject, I think I have a title to see how you manage it. Besides, there is such a pretty air of romance, as you tell your story, in *your* plots, and *my* plots, that I shall be better directed how to wind up the catastrophe of the pretty novel». RICHARDSON 1985, 268.

¹⁹ Goldoni rappresenta Pamela mentre scrive, o anche mentre consegna o legge lettere; tuttavia, sulla scena, questi appaiono piuttosto come stratagemmi per promuovere l'azione che non attimi di approfondimento psicologico, come erano invece nel romanzo.

²⁰ Cito qui il bel saggio di BERTONI 214, e a questo studio faccio riferimento per tutto il paragrafo.

²¹ È nota, anche se ancora poco studiata, l'attività di romanziere di Chiari, e il diretto e reciproco scambio intercorrente fra i romanzi (suoi e di altri) e la sua produzione teatrale; ma sarà forse utile ricordare che lo stesso Goldoni mostra, in un'epoca in cui sarebbe stato impossibile fare altrimenti, vari segni di interesse per il genere emergente del *novel*: dalle *Memorie* (GOLDONI 1994, II 11 289) si evince ad esempio come egli scrivesse *L'incognita perseguitata* contemporaneamente come commedia e come romanzo (incompiuto); a lui

è attribuita inoltre (MARCHESE 412) la versione italiana della «*Storia di Miss Jenny, scritta e indirizzata dalla medesima a Miledy contessa di Roscomond, Ambasciatrice della Corte di Francia in quella di Danimarca*» (GOLDONI 1793).

²² Il rilevamento è in COLOMBAI 90, n. 53.

²³ Sulla lingua della *Pamela* goldoniana si veda lo studio di FINETTO.

²⁴ Nell'originale inglese: «"You won't, hussy! Do you know whom you speak to?" I lost all fear, and all respect, and said: "Yes, I do, sir, too well! Well may I forget that I am your servant, when you forget what belongs to a master." I sobbed an cry most sadly. "What a foolish hussy you are!" said he: "Have I done you any harm?" "Yes sir", said I, "the greatest harm in the world: You have taught me to forget myself, and what belongs to me; and have lessened the distance that fortune has made between us, by demeaning yourself, to be so free to a poor servant. Yet, sir, I will be bold to say, I am honest, though poor: And if you were a prince, I would not be otherwise than onest"». RICHARDSON 1985, 55.

²⁵ Per la trafila evolutiva del personaggio, da Griselda alla Bettina della *Putta onorata* a Pamela, si veda lo studio di BENISCELLI.

²⁶ Goldoni definisce la *fanciulla* per rapporto alla *maritata*, dicendola una «commedia da teatro» e non «da tavolino».

²⁷ Cfr. BARETTI 34-41 e 173-90: la *Pamela* è frustata nel n. XVII (1 giugno 1764, 464-71) e la *Pamela maritata* nel n. XXII (15 agosto 1764, 601-20). La citazione è tratta da BARETTI 39.

²⁸ Baretti non risparmia, a dire il vero, nemmeno la *maritata*: «Questa *Pamela*» spiega alla p. 173 «è una continuazione di quell'altra *Pamela* soprannomata *fanciulla*, che verso il fine della commedia fu già inaspettatamente trasformata di contadina in dama, perché, senza una tale trasformazione, il Goldoni non avrebbe avuto il coraggio di dare una fanciulla di vil sangue per moglie ad un cavaliere, quantunque l'accidente avesse riunite in tal fanciulla tanta bellezza e tante virtù, quante se ne possono immaginare. "Il decoro delle famiglie (*dice il nostro galantuomo*) non si deve sacrificare al merito della virtù". Ecco una delle tante buone massime che s'imparano leggendo le opere di questi nostri illustri moderni! La virtù è una chimera, e la gente di gran prosapia deve badare assai più al sangue che non a quella, perché la virtù è cosa comunale, e se ne trovano delle carrettate in tutti i cantoni; che all'incontro il sangue nobile è una cosa rarissima, e da preferirsi a tutte quante le virtù del mondo. Via, signori inglesi, venite a imparare la logica, la filosofia e la morale del nostro teatrale concittadino».

²⁹ L'ipotesi, che condivido pienamente, è avanzata in un contesto argomentativo diverso anche da BERTONI 249: «La trasformazione del finale potrebbe però essere motivata non tanto da remore ideologiche e da preoccupazioni contingenti quanto e soprattutto dalla logica intrinseca dell'azione».

OPERE CITATE

- Baretti, Giuseppe. *La frusta letteraria*. A cura di Luigi Piccioni. Bari: Laterza, 1932.
- Beniscelli, Alberto. "Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela." *Studi Goldoniani*. 8 (1988): 85-105.
- Bertolino, Jane V. *The Many Faces of Pamela*. New York – Ottawa – Toronto: Legas, 1990.
- Bertoni, Clotilde. "Dal romanzo alla scena: note intorno al personaggio femminile nella commedia settecentesca." *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*. X (1987-1988): 213-74.
- Cecioni, Cesare G. "Il romanzo inglese del Settecento: la tradizione picaresca e la nascita del romanzo sentimentale." *Il romanzo: origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*. Pisa: ETS Editrice, 1987. 71-84.
- Colombai, Orietta. "Dalla Pamela di Richardson alla Pamela goldoniana." *Lingua e Letteratura*. V (1987): 75-89.
- Comparini, Lucie. "Pamela sur la scène italienne. Goldoni, Chiari, Cerlone." *Les langues néo-latines*. 279 (1991): 53-74.
- Finetto, Annamaria. "La Pamela e La buona figliuola: il linguaggio patetico di Goldoni." *Studi Goldoniani*. 8 (1988): 107-36.
- Folkenflik, Robert. "Pamela: Domestic Servitude, Mariage and the Novel." *Eighteenth Century Fiction*. V 3 (1993): 253-68.
- Goldoni, Carlo. *Storia di Miss Jenny, scritta e indirizzata dalla medesima a Miledy contessa di Roscomond, Ambasciatrice della Corte di Francia in quella di Danimarca*. Opera di Madama Riccoboni, celebre autrice francese. Traduzione arbitraria del Sig. avvocato Carlo Goldoni. 2 tomi. Venezia: Antonio Curti di Giacomo, 1793.
- Goldoni, Carlo. *Memorie. Con un'appendice di scritti goldoniani*. Trad. di Guido Davico Bonino. Torino: Einaudi, 1994. (1^a ed. 1967).
- Goldoni, Carlo. *Pamela fanciulla - Pamela maritata*. A cura di Ilaria Crotti. Venezia: Marsilio, 1995. 379-453.
- Goldoni, Carlo. *Tutte le opere*. A cura di Giuseppe Ortolani. Milano: Mondadori, 1939.
- Graeber, Wilhelm. *Der englische Roman in Frankreich: 1741-1763. Übersetzungsgeschichte als Beitrag zur französischen Literaturgeschichte*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1995.
- Grantham Turner, James. "Novel Panic: Picture and Performance in the Reception of Richardson Pamela." *Representations* 48 (1994): 70-96.
- Hunter, J. Paul, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction*. New York – London: W. W. Norton & Company, 1990.
- Jonard, Norbert. "Le Journal étranger comme intermédiaire en France de la littéra-

- ture italienne." *Revue de littérature comparée*. (1965) oct.-déc.: 586-88.
- Jonard, Norbert. "Goldoni et le drame bourgeois." *Revue de littérature comparée*. LI 4 (1977): 536-52.
- Lalande (de), Jérôme Lefrançais. *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*. 8 voll. Paris: 1768.
- Marchesi, Giambattista. *Romanzieri e romanzi del Settecento*. Manziana: Vecchiarelli, 1991. (anastatica dell'ed. 1903).
- Molmenti, Pompeo. *Storia di Venezia nella vita privata*. Trieste: Lint, 1973. (1^a ed. 1882).
- Richardson, Samuel. *Pamela, or Virtue Rewarded*. Edited by Peter Sabor, with an introduction by Margareth Anne Doody. London: Penguin 1985.
- Richardson, Samuel. *Pamela o la virtù ricompensata*. Trad. italiana di Masolino D'Amico. [Milano]: Frassinelli, 1995.
- Sciullo, Luciana. "Pamela da Richardson a Goldoni". *Quaderni di lingue e letterature*. (1976): 117-21.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985. 234-63.
- Toldo, Pietro. "Attinenze fra il teatro comico di Voltaire e quello di Goldoni." *Giornale Storico della Letteratura italiana*. XXXI (1898): 343-60.
- Vaussard, Maurice. *La vita quotidiana in Italia nel Settecento*. Milano: Rizzoli, 1990. (1^a ed. 1959).
- Wittmann, Reinhard. "Una 'rivoluzione della lettura' alla fine del XVIII secolo?". *Storia della lettura nel mondo occidentale*. A cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier. Bari: Laterza, 1995. 337-69.

La tavola indica le "apparizioni" settecentesche di Pamela in Italia, Francia e Inghilterra, secondo il genere di appartenenza (per commedia e opera si dà la data della prima rappresentazione).

| ANNO | ROMANZO | | COMEDIA | OPERA |
|-------|--|---|--|--|
| 1740 | 1. [S. Richardson], <i>Pamela, or virtue rewarded</i> , Londra, 2 t. | | | |
| 1741 | 1a. S. Richardson, <i>Pamela in her Exalted Condition</i> , Londra 2 t. 2. Anonimo, <i>Pamela, ou La vertu recompensée</i> , Londra, 2 t. [trad. francese di l. Già attin bauta a Prévost e a Chesnay des Bois] | a. J. Dauce, <i>Pamela, or Virtue Triumphant</i> , Londra (Goodman's Field) [da l.] | b. H. Giffard, <i>Pamela, a Comedy</i> Londra [da l.] | |
| 1742 | 3. H. Fielding, <i>Shamela</i> , Londra [parodia di l.] 4. E. Haywood, <i>Anti-Pamela</i> , Londra [parodia di l.] 5. <i>Pamela e Pamela dans la grandeur</i> , Amsterdam, 4 t. [trad. di l e l a.] | | | |
| 1743 | 6. H. Fielding, <i>Joseph Andrews</i> , Londra [parodia di l.] | | b. L. De Boissy, <i>Pamela en France ou la vertu mieux éprouvée</i> Parigi (Aux Italiens) [da l.] | c. N. De la Chaussée, <i>Pamela</i> , Parigi (Comédie Française) [da l.] |
| 1745 | 7a.l.b., <i>Pamela, ossia la Virtù premiata</i> , Venezia, 4 t. [molto prob. traduzione di 5 (r.l-3: 1744)] | | d. G. D'Auclair, <i>La déroute des Pamela</i> , Parigi (Aux Italiens) [su b. e c.] | |
| 1749 | | | e. Voltaire, <i>Nanine, ou le préjugé vaincu</i> , Parigi (Com. Française) [da l.] | |
| 1750 | | | f. C. Goldoni, <i>La Pamela, o sia la virtù premiata</i> , Mammova? [da 5 o 7. Numerose traduzioni: 1756: ingl. + ted.; 1757, 58, 61 e 65: ted; 1765: nov.; 1766: port.; 1770: ted; 1791: greco; 1796: spagn.] | |
| 1753 | | | g. P. Chiari, <i>La Pamela maritata</i> , Venezia [Séguito di f. Perduta la versione in prosa. A stampa in versi nel 1759] | A. C. Goldoni - N. Piccini, <i>Cecchina, ossia La buona figliuola</i> , Roma (Teatro delle Dame) [da f. Libretto: 1757; trad. teatrale francese: 1771] |
| 1759 | | | h. D. Bonnell Du Valguier, <i>Pamela, comédie en prose</i> [trad. di f.] | |
| 1759? | | | i. M. F. Certione, <i>Pamela e Pamela maritata</i> , Napoli [anteriori al 1765] | |
| 1760 | | | m. C. Goldoni, <i>La Pamela maritata</i> , Roma (Capranica) [séguito di f., ispirato da g.] | A1. C. Goldoni - N. Piccini, <i>La buona figliuola maritata</i> [da m. 1761] |
| 1764 | | | n. C. Lanfranchi Rossi, <i>Pamela schiava combattuta</i> , Venezia (data pubblicazione) [sul tema di g., l. e m.] | |
| 1793 | | | o. F. de Neufchâteau, <i>Pamela</i> , Parigi (Comédie Française) [da f.] | |

VINCENZO BINETTI

SOGGETTO NOMADE E DESTABILIZZAZIONE URBANA NEL *FU MATTIA PASCAL*

"La vita è un flusso continuo che noi crediamo d'arrestare,
di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi."

Pirandello, *L'umorismo*.

La problematica del discorso poetico pirandelliano si inserisce all'interno di un più ampio dibattito politico-culturale e filosofico che riguarda in particolar modo non solo le contraddizioni implicite nella nuova funzione intellettuale alle soglie del Novecento, ma anche e soprattutto un più ampio ripensamento ontologico ed epistemologico del sapere ed una messa in discussione radicale del concetto stesso di realtà.

Un'Italia, infatti, appena inseritasi nella compagine europea, sia pur con notevole ritardo e difficoltà rispetto agli altri stati-nazione, e con alle spalle l'esperienza dapprima esaltante e poi contraddittoria e conflittuale della lotta risorgimentale e dell'unificazione nazionale, si ritrova agli inizi del secolo a dover riconsiderare quelle certezze e quelle convinzioni che la scienza e la ragione avevano avvalorato in nome di una fede positiva nel valore del progresso e nella funzione "demiurgica" del ceto intellettuale borghese di stampo ottocentesco.

Una crisi profonda di valori dunque che investe in maniera drammatica la cultura italiana ed europea in un momento in cui appunto "la nozione di verità cessa di essere oggettiva e diventa invece soggettiva... e quindi relativa" (Luperini 1993, 5) e dove il ruolo dello scrittore precedentemente ancorato alla sua immagine pubblica privilegiata ed autograticificante viene messo in discussione e per così dire "decentrato" rispetto ad una sua precedente centralità ed autorevolezza politico-ideologica e culturale.

Mi sembra quindi importante sottolineare come il discorso pirandelliano quale si evolve all'interno della struttura narrativa specifica di questo romanzo così fortemente "moderno" ed allo stesso tempo precursore della crisi della modernità che è appunto *Il fu Mattia Pascal*, offra, soprattutto se legato al filo rosso della concezione umoristica del reale che avrebbe caratterizzato in seguito l'intera produzione artistica dell'autore, degli interessanti

spunti di ricerca proprio per quanto concerne la destabilizzazione identitaria del soggetto e le trasformazioni epocali che quella cultura e quella società andavano affrontando.

Nei limiti specifici di questo saggio ed avendo ovviamente la poetica pirandelliana implicazioni e sfumature complesse che riguardano questioni di carattere ideologico, istituzionale, linguistico e letterario troppo ampie per essere affrontate nella loro completezza in tale ambito, vorrei comunque soffermarmi su di un aspetto particolare del messaggio provocatorio e per certi versi fortemente rivoluzionario di questo scrittore che riguarda la rappresentazione e la funzione svolta nel *Fu Mattia Pascal* dallo spazio urbano.

La città infatti in quanto sintomo macroscopico ed espressione inequivocabile della modernità diventa in Pirandello ed in particolare nel romanzo che vorrei esaminare in questa sede, il luogo simbolico "ideale" all'interno del quale poter narrare la vicenda nomadica e schizofrenica dei suoi personaggi alienati. Il percorso geografico-esistenziale di Mattia/Adriano è a mio avviso sintomatico di quella crisi del soggetto che riguarda non solo la vicenda narrata nella cornice testuale del romanzo, ma un'intera cultura coeva allo scrittore e che trova appunto nel luogo metropolitano la condizione "spaziale" necessaria per poter esprimere in maniera forse positiva le proprie contraddizioni di fondo e testimoniare allo stesso tempo le velleità implicite nel processo di edificazione del mito "moderno" di una nuova identità nazionale di cui la città era appunto il suo referente simbolico imprescindibile e mistificatorio.

La struttura narrativa del *Fu Mattia Pascal* si presenta, come è noto, suddivisa in tre sezioni principali che corrispondono grosso modo alle vicende del protagonista prima a Miragno, il piccolo paese della famiglia e delle origini, poi ai luoghi della fuga e dell'esperienza "iniziatica" del viaggio attraverso la modernità e che vede come ambienti privilegiati proprio due città emblematiche del processo di industrializzazione e della gestione del potere politico come Milano e Roma ed infine di nuovo a Miragno luogo "limbico" o se si vuole "non-luogo" dove si conclude (o forse si lascia in sospeso) il percorso esperienziale del personaggio. La trama del romanzo potrebbe quindi facilmente rientrare, date queste premesse strutturali, nella canonicità di certa letteratura di viaggio spesso caratterizzata dalla presenza di un protagonista che percorre un itinerario geografico e psicologico alla scoperta di un "altrove" sconosciuto, ma anche alla ricerca di se stesso e poi ritorna, maturatosi all'esperienza — e qui è importante sottolineare un altro topos per certi versi decostruito dall'autore che è quello mitico del "ritorno" — alla propria terra d'origine.

Ma questo processo di iniziazione del personaggio non riesce, o per lo meno non si evolve secondo certe aspettative e prerogative tipiche del tradizionale Bildungsroman ed infatti come suggerisce giustamente Romano Luperini “la nuova educazione di sé intrapresa dal protagonista finisce col fallire” (Luperini 1999, 13) e *Il Fù Mattia Pascal* si presenta perciò come “un Bildungsroman alla rovescia” (*Ibid.* 61).

Tra l'altro la ciclicità mitica del viaggio di formazione che avrebbe permesso una conclusione forse “positiva” della vicenda con un rientro salvifico del protagonista a Miragno, nell'alveo protettivo di una natura e di una cultura incontaminata, presenta delle problematicità e delle tensioni di fondo, ormai peculiari della modernità e di cui Pirandello si fa portavoce, che non permettono neanche questo tipo di esito narrativo.

Quale funzione svolge allora in questo contesto il paesaggio urbano e la sua controparte dialettica per antonomasia e cioè il luogo campestre? In un romanzo in cui non è possibile perciò identificare i significati ed i messaggi prevedibili di una facile dicotomia che vorrebbe appunto, secondo la tradizione ottocentesca della scuola manzoniana¹ la città depositaria degli influssi negativi dell'industrializzazione e delle degenerazioni irrazionali delle masse in rivolta ed invece la campagna come locus amenus protetto e non destabilizzato dal caos della modernità e per questo garante di un sistema di valori antichi ed assoluti, che senso ha il ritorno dell'eroe, ormai trasformatosi inevitabilmente nell'antieroe dell'epopea moderna, al proprio paese? E ancora, quale tipo di rapporto si instaura tra il protagonista e la sua comunità, urbana o campestre che sia, quando le direttive politico-ideologiche e sociali che dovrebbero gestire e avvalorare la dinamica di quelle relazioni non sono più riconoscibili ed identificabili non solo dal protagonista schizofrenico ed alienato ma forse anche dall'autore stesso e dal pubblico dei suoi lettori?

È proprio cercando di rispondere a questi interrogativi che potremmo, a mio avviso, (ri)leggere questo romanzo cercando allo stesso tempo di seguire l'invito implicito pirandelliano a ripercorrere lo spazio urbano, e per riflesso anche quello “naturale” ed arcaico di Miragno, filtrandolo per così dire attraverso lo sguardo “distorto”² di Mattia. Una percezione questa provocatoria e problematica del reale che fa costante riferimento ad una “mappa” non solo cartacea ma virtuale del luogo narrato, in cui i confini ed i margini si sfumano e si alterano costantemente fino ad offrirci una momentanea, irrazionale ma pur sempre possibile alternativa alla pianificazione categorica e totalitaria dello spazio urbano e quindi un'immagine “altra” della città, dei suoi spazi e delle sue comunità. Un invito quindi a ripensare l'immagi-

nario urbano che ci aiuti anche a capire meglio il contorto processo di definizione dell'identità nazionale, di cui la città è appunto il suo "moderno" referente simbolico ed il più autorevole portavoce delle sue problematichità.

La prima parte del romanzo introduce dunque il lettore nell'ambiente provinciale e quasi pre-moderno di Miragno, luogo all'apparenza tranquillo e sonnolento dove si consumano lentamente le esistenze ed i sogni modesti di una famiglia piccolo-borghese:

Possedevamo terre e case. Sagace e avventuroso, mio padre non ebbe mai pe' suoi commerci stabile sede: sempre in giro con quel suo trabaccolo...e perchè non fosse tentato a imprese troppo grandi e rischiose, investiva a mano a mano i guadagni in terre e case, qui, nel proprio paesello, dove presto forse contava di riposarsi negli agi faticosamente acquistati, contento e in pace tra la moglie e i figliuoliⁱⁱⁱ.

La figura paterna appare subito emblematicamente depositaria di questo desiderio disperatamente rincorso di stabilità economica e sociale che non a caso si interrompe e crolla però bruscamente con la sua morte, ma che, seppure venata dalla sottile ironia pirandelliana sempre pronta a sottolineare la velleità di un eventuale sviluppo idillico della tramaⁱ, non nega allo stesso tempo con la sua presenza mitico-simbolica, l'ipotesi di un possibile bisogno inconscio autoriale di rifugio nostalgico, dalla minaccia incombente della modernità, nell'alveo protettivo della famiglia.

Del resto, lo stesso potrebbe dirsi della presentazione che Pirandello ci offre della figura materna anch'essa a metà tra volontà cosciente ed ironica di denuncia di un ruolo femminile quantomeno discutibile e "tradizionale", risultato delle costrizioni socio-culturali di una provincia retrograda da un lato, e forse rimpianto malcelato per una donna-madre – non è un caso infatti che Mattia ritorni alla fine a dormire nello stesso letto in cui morì sua madre (cfr. 259) — "santificata", tutta casa e chiesa ed ingenuamente bambinesca ormai scomparsa e/o rimossa dall'altro:

Santa donna, mia madre! D'indole schiva e placidissima, aveva così scarsa esperienza della vita e degli uomini! A sentirla parlare, pareva una bambina...Aveva per noi una tenerezza addirittura morbosa, piena di palpiti e di sgomento: ci voleva sempre vicini, quasi temesse di perderci...Come una cieca, s'era abbandonata alla guida del marito; rimastane senza, si sentì sperduta nel mondo. E non uscì più di casa, tranne le domeniche, di mattina per tempo, per andare a messa nella prossima chiesa, accompagnata dalle due vecchie serve, ch'ella trattava come parenti. (11)

È interessante sottolineare, tra l'altro, come anche gli oggetti del repertorio domestico in cui si muove il protagonista in questa prima dimensione non-urbana e premoderna del romanzo, acquistino un significato fortemente simbolico per il loro evidenziare, tramite il riferimento memoriale, la volontà dell'autore di cristallizzare, nella dimensione mitica di un passato "antico", lo spazio familiare tristemente confortevole proprio perchè immobile e congelato nel tempo:

Spirava, in quelle stanze, da tutti i mobili di antica foggia, dalle tende scolorite, quel tanfo speciale delle cose antiche, quasi il respiro d'un altro tempo; e ricordo che più d'una volta io mi guardai attorno con una strana costernazione che mi veniva dalla immobilità silenziosa di quei vecchi oggetti da tanti anni lì senz'uso, senza vita. (11)

Ma la consapevolezza autoriale dell'impossibilità di preservare quei luoghi da una loro inevitabile contaminazione esterna che sottragga in un certo senso oggetti e persone alla pressante incombenza della storia, impedisce ancora una volta che la vicenda narrata si risolva secondo una facile e prevedibile celebrazione di un passato campestre idillico tutto interiorizzato e collocato strategicamente agli antipodi geografici ed ideologici della modernità. La destabilizzazione degli spazi, delle comunità e degli oggetti stessi della provinciale Miragno, nonostante i tentativi caparbi di chi vorrebbe attribuire a certi riti ancora una loro immutabile ed antica logicità⁵, finisce per rendersi suo malgrado testimone della metamorfosi radicale che questi luoghi stanno irreparabilmente subendo.

Ecco, ad esempio, in quali termini la descrizione meticolosa e dettagliata di un interno proposta dall'autore qui di seguito se da un lato serve a confermare il sapore decisamente realistico di un romanzo che si presta spesso a lunghe indagini introspettive ed a riflessioni filosofico-esistenziali, evidenzia dall'altro la presa di coscienza autoriale della lenta ma inesorabile ingerenza della modernità anche nella lontana ed "antica" Miragno e che si traduce simbolicamente appunto nel mutarsi di luogo e di forma dei "vecchi" oggetti per contaminazione grottesca col "nuovo":

La casa era modesta; ma già tra i vecchi mobili si notavano parecchi nuovi venuti, pretenzosi e goffi nell'ostentazione della loro novità, troppo appariscente: due grandi lumi di majolica, per esempio, ancora intatti, dai globi di vetro smerigliato, di strana foggia, su un'unilissima mensola dal piano di marmo ingiallito,

che reggeva uno specchio tetro in una cornice tonda, qua e là scrostata, la quale pareva si aprisse nella stanza come uno sbadiglio d'affamato. (29)

Ed è proprio da questi luoghi, da questi oggetti ormai “desueti”, ibridati dalla mescolanza illogica di antico e moderno⁶ e da una comunità oppressiva e fittizia che sembra impedire qualsiasi tipo di movimento e di crescita ad un personaggio invece anelante libertà e indipendenza che Mattia decide di fuggire⁷. Ma la fuga verso un “fuori” aleatorio ed idealizzato si rivelerà alla fine un fallimento perchè Pirandello è ovviamente fin troppo consapevole dell'impossibilità di una sottrazione totale ed assoluta dalle costrizioni sociali per suggerire una dinamica narrativo-ideologica di tipo evasivo e consolatorio.

Ciò che invece a mio avviso la vicenda esistenziale di Mattia suggerisce non è tanto una sua progettualità politico-ideologica alternativa alla situazione di crisi indirizzata ad uno scopo preciso e quindi ad un traguardo definitivo, né tanto meno un implicito “trionfo dello stato civile” come voleva Croce, quanto il riconoscimento del valore potenzialmente destabilizzante della transitorietà in quanto tale, come scelta temporanea di sopravvivenza, il “passing” identitario attraverso la realtà urbana ma pur sempre all'interno di essa e non in un “fuori” romanticamente rincorso e idealmente proiettato in uno spazio inesistente. Un passaggio di fuga quindi non verso qualcosa ma “attraverso”, un “cruising” (Amoruso 165) zigzagante e deterritorializzato nel cuore di quella realtà alienata e degenerare dalla quale non è possibile fuggire per cercare invece proprio all'interno di essa delle situazioni momentanee di autonomia e di sopravvivenza.

Ecco perchè il luogo chiave ed emblematico nell'evolversi narrativo della vicenda è rappresentato proprio da uno spazio urbano particolare, simbolo della reificazione del reale e del potere assoluto del denaro: il casinò di Montecarlo. In questa città infatti, agli antipodi della ormai lontana Miragno e dalla sua soffocante routine lavorativa, Mattia acquista roccambolescamente, sfidando la “fortuna”⁸ e mettendo in discussione allo stesso tempo attraverso la dinamica irrazionale del gioco d'azzardo la celebrazione dell'etica del lavoro e dell'accumulo “razionale” del capitale⁹, quel potere economico che gli permetterà in seguito, momentaneamente, di gestire in maniera diversa la propria esistenza.

La parentesi cittadina a Montecarlo non si esaurisce però senza che lo scrittore abbia prima reso consapevole il lettore, attraverso lo sguardo innocente di un ancora “provinciale” ma sensibile protagonista¹⁰, dell'impossibilità di una presenza salvifica e consolatoria della natura all'interno del luogo

urbano moderno contaminato irreparabilmente dalla "logica" del gioco e del denaro; questo si traduce anche con un'associazione autoriale volutamente umoristica e fortemente simbolica tra il casinò e il mattatoio e quindi tra il tempio del denaro e quello della morte:

Avevo sentito dire che non difettavano alberi – solidi – nel giardino attorno alla bisca. In fin de' conti, magari mi sarei appeso economicamente a qualcuno di essi, con la cintola dei calzoni, e ci avrei fatto anche una bella figura... Mi aspettavo di meglio, dico la verità... Potrebbero almeno offrire a tutti coloro che vanno a lasciar lì tanto denaro la soddisfazione di vedersi scorticati in un luogo meno sontuoso e più bello. Tutte le grandi città si compiacciono adesso di avere un bel mattatoio per le povere bestie, le quali pure, prive come sono d'ogni educazione, non possono goderne. (58)

Ecco dunque che all'interno di una tradizione letteraria e culturale che vorrebbe tutelare e celebrare la capacità organizzatrice della ragione e la fiducia nella scienza e nel progresso, Mattia compie attraverso l'esperienza conflittuale e provocatoria di Montecarlo una prima ricognizione nei luoghi alienanti della modernità e si prepara ad affrontare, grazie ad un irrazionale "scherzo" del destino che gli concede, contrariamente alla logica positivista, un inaspettato potere economico, le sue esplorazioni filosofico-esistenziali e geografiche degli spazi urbani.

Muovendosi freneticamente da una città all'altra ed utilizzando non a caso come mezzo di trasporto il treno, oggetto per eccellenza rappresentativo del progresso scientifico-tecnologico e perciò particolarmente indicato ad accompagnare il protagonista nelle sue peregrinazioni attraverso la modernità, Mattia, "trasformatosi" adesso in Adriano, suo junghiano alter-ego, riflette problematicamente sulle implicazioni sociali della sua destabilizzazione identitaria. Ecco infatti accanto ad esclamazioni di dirompente esuberanza per la sua inaspettata libertà e "leggerezza" esistenziale, subentrare momenti di consapevolezza critica per la sua condizione "ambulante" e nomadica:

Ero solo ormai...sciolto nel presente d'ogni legame e d'ogni obbligo, libero, nuovo e assolutamente padrone di me, senza più il fardello del mio passato, e con l'avvenire d'innanzi, che avrei potuto foggiarmi a piacer mio. Ah, un pajo d'ali! Come mi sentivo leggero! [...]Or che cos'ero io, se non un uomo inventato? Una invenzione ambulante che voleva e, del resto, doveva forzosamente stare per sé, pur calata nella realtà. (88 e 98)

La vicenda narrativa quindi si sviluppa adesso secondo un percorso epistemologico di ridefinizione del concetto stesso di identità che vede appunto Adriano sostituirsi di volta in volta e non in maniera definitiva o necessariamente coerente ma come sua controparte provocatoria ed irrazionale, al personaggio di Mattia nel tentativo di decostruire qualsiasi velleità positivista di una falsa autovalorizzazione totalitaria del "soggetto". La schizofrenica e conflittuale compresenza di due "persone", entrambe ipotizzabili come reali ma allo stesso tempo narrativamente "morte" all'interno dello stesso personaggio serve perciò ad inventare un modo ontologicamente diverso di percepire la realtà che permette inoltre al "discorso letterario come linguaggio dell'immaginario [di proporsi] come discorso alternativo al discorso scientifico e filosofico sia positivista che post-copernicano" (Stocchi-Perucchio 154).

E questa diversità nasceva innanzitutto dal suo essere in fin dei conti anch'egli come tanti altri a quei tempi un "emigrante"¹¹ sradicato da una comunità rurale familiare, qual'era appunto Miragno, capace di garantirgli, sia pur attraverso enormi contrasti e tensioni, e grazie alla sua conformazione geografico-culturale semplice e comprensibile, un rassicurante punto di riferimento. Mattia si ritrova invece proiettato adesso in una realtà urbana dove quei valori sono ormai irrimediabilmente sconvolti ed all'interno della quale non è possibile, proprio per la caoticità e dispersione che caratterizza quei luoghi, una facile e consolatoria integrazione sociale¹².

Il senso di non-appartenenza di Mattia nasce dunque anche e soprattutto dal suo sentirsi come individuo ontologicamente in crisi, frammentato e svuotato da quelle certezze filosofiche e ideologico-culturali che avrebbero potuto permettergli di vivere la propria esperienza esistenziale come il personaggio di Oreste, al riparo del "cielo di carta" e quindi ignaro e felice, e non invece in maniera problematica come il suo successore Amleto, consapevole dello "strappo" e quindi più confuso ed incerto e perciò più tragicamente "moderno"¹³.

Mattia, in altre parole, avverte il peso della sua solitudine e della sua alienazione all'interno della moderna città industriale, ma questo senso profondo di sbandamento esistenziale non nasce unicamente dall'impossibilità di sentirsi produttivo ed economicamente "forte" e capace¹⁴, quanto dal riconoscimento della difficoltà di creare nuovi rapporti comunitari, sia pur temporanei e deterritorializzati, tramite i quali interagire autonomamente e trasversalmente all'interno del sistema:

E che seguiva da questa riflessione? Ahimè che io, condannato inevitabilmente a mentire dalla mia condizione, non avrei potuto

avere mai più un amico, un vero amico. E dunque, né casa, né amici ... Amicizia vuol dire confidenza ... Io potevo avere solamente relazioni superficiali, permettermi solo co' miei simili un breve scambio di parole aliene. (102)

Consapevole quindi di dover affrontare una condizione di vita costantemente in bilico e senza certezze, di dover vivere cioè in una "forma" identitaria frantumata e contraddittoria che non gli permette, proprio per la sua implicita precarietà, un rapporto armonico col reale, ma che invece diventa sinonimo della propria reificazione e dello svuotamento ontologico che il processo di modernizzazione aveva prodotto, Mattia decide comunque di proseguire lo stesso, sia pur attraverso profonde incertezze di fondo, nelle sue peregrinazioni metropolitane. E se la percorribilità dei confini e degli spazi urbani sono dettati da una strategia ideologico-culturale con la quale il protagonista non vuole identificarsi e da cui tenta disperatamente di sottrarsi, allora forse quelle città e quegli spazi possono significare qualcosa almeno nella dimensione "virtuale" e temporanea del proprio immaginario e della propria memoria:

...Mi misi a pensare in quale città mi sarebbe convenuto di fissar dimora... Ma dove? In una grande città o in una piccola? Non sapevo risolvermi. Chiudevo gli occhi e col pensiero volavo a quelle città che avevo già visitate; dall'una all'altra, indugiandomi in ciascuna fino a rivedere con precisione quella tal via, quella tal piazza, quel tal luogo, insomma, di cui serbavo più viva memoria. (104)

Ma allo stesso tempo la lucida capacità di analisi intellettuale di Pirandello, fin troppo consapevole della reale condizione di crisi storica in cui egli stesso operava, impedisce fortunatamente un eccessivo indugiare del suo personaggio unicamente nella dimensione idealizzata di una coscienza immune dalla contaminazione della modernità ed ipotizzabile come falsamente "isolata" dal contesto sociale.

Mattia deve invece affrontare il "mostro" della modernità, la problematicità implicita del suo essere radicato in quella realtà, e deve, a meno che non voglia ricorrere ad un prevedibile *deus ex machina* di matrice ottocentesca che lo sottragga miracolosamente a quella condizione alienata, entrare nel cuore di quella mostruosità per cercare di decostruirne le sue mistificazioni. Ecco perchè Mattia sceglie, nell'evolversi della vicenda narrata, come parentesi metropolitana complementare a quella romana, Milano, città esemplare di quel processo di industrializzazione e di progresso tecnologico che

aveva visto appunto nella "Esposizione Universale" del 1881, tenutasi proprio in questa città, la sua apoteosi ed il suo trionfo.

Il capitolo XI, emblematicamente intitolato "Un po' di nebbia" non solo per collocare la città in una sua precisa ambientazione geografico-temporale ma anche e soprattutto per indicare simbolicamente lo stato confusionale ed i tentennamenti peculiari del protagonista, vede infatti Mattia percorrere questi spazi urbani con la coscienza profonda di doverne rifiutare categoricamente proprio quelle caratteristiche di progresso scientifico e di modernità che dovrebbero fare invece di questa metropoli il modello esemplare da seguire ed in cui un'intera nazione avrebbe dovuto identificarsi e autovalorizzarsi.

Quello che sconvolge però questo moderno *flâneur* di baudleriana memoria, nel suo continuo vagabondare per gli spazi urbani alla ricerca disperata di se stesso non è tanto l'impossibilità di crearsi una stabilità "logistica" e di tipo economico, tra l'altro mai veramente rincorsa — anche perchè come ammette egli stesso "prevedevo di non poter più avere una casa mia...dovevo affliggermi per così poco?"(105). Ciò che invece appare "mostruoso" a Mattia, emigrante e straniero nel suo stesso stato-nazione è proprio il ritrovarsi disperatamente solo e "sperduto" tra la moltitudine di persone che affolla questa efficientissima e moderna metropoli, dover subire cioè anch'egli quel processo di "livellamento" di cui parlava già nel 1903 Georg Simmel che impediva al singolo individuo di sentirsi in un certo senso diverso ed allo stesso tempo parte integrante di una comunità e non invece "spettatore estraneo":

Ed ecco, mi cacciavo, di nuovo, fuori, per le strade, osservavo tutto, mi fermavo a ogni nonnulla, riflettevo a lungo su le minime cose; stanco, entravo in un caffè, leggevo qualche giornale, guardavo la gente che entrava e usciva; alla fine uscivo anch'io. Ma la vita a considerarla così, da spettatore estraneo, mi pareva ora senza costrutto e senza scopo; mi sentivo sperduto tra quel rimescolio di gente. E intanto il frastuono, il fermento continuo della città m'intronavano. (113)

Un passo questo dal quale appare subito evidente l'atteggiamento conflittuale del protagonista che se da un lato sembra reagire con "choc"¹⁵ e tensione al senso di spaesamento e di smarrimento che la vita cittadina comporta, dall'altro finisce per farsi trascinare nel suo vortice e nella sua caoticità affascinato allo stesso tempo da quel "rimescolio" di gente e dal "fermento" metropolitano. L'alienazione prodotta dai ritmi della modernità non

si esaurisce quindi in uno stato depressivo e in un atteggiamento rinunciatario che escluderebbe passivamente Mattia da un confronto problematico col reale, ma diventa esigenza conoscitiva e bisogno di partecipazione seppur ansiosa ed incerta alle trasformazioni politico-culturali e spaziali di quella società. Mattia vive perciò la sua esperienza urbana in uno stato di continua esitazione, quasi sospeso sulla "soglia" della modernità, desideroso di fuggire dalla trappola della soggettività assoluta e lacerato allo stesso tempo dalla schizofrenica frammentarietà del suo essere.

Queste contraddizioni filosofico-esistenziali portano perciò il personaggio ed il suo lettore a riflettere problematicamente sulle trasformazioni epocali di un'intera cultura che hanno ormai destabilizzato irreparabilmente la compattezza identitaria del "soggetto" e messo in discussione l'etica positivista del progresso, il potere assoluto della scienza e la sua falsa promessa di una illusoria "felicità":

Perchè tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità?... Eppure la scienza, pensavo, ha l'illusione di rendere più facile e più comoda l'esistenza! Ma, anche ammettendo che la renda veramente più facile, con tutte le sue macchine così difficili e complicate, domando io: "E qual peggior servizio a chi sia condannato a una briga vana, che rendergliela facile e quasi meccanica?".(114)

Una presa di posizione dunque fortemente polemica questa di Pirandello nei confronti della scienza e della sua capacità di risolvere tramite la fede nel progresso ed il potere delle "macchine" l'infelicità dell'uomo. Una riflessione amara e pessimistica che porta Mattia, "il maliconico essere moderno, — come ebbe a dire Gramsci — dall'occhio strabico, l'osservatore della vita, volta a volta cinico, amaro, melanconico, sentimentale" a constatare l'impossibilità di una presenza consolatrice e salvifica della natura nello spazio della modernità.

Il capitolo su Milano infatti si conclude con il protagonista che in un famoso episodio di chiaro sapore leopardiano, si abbandona, dopo il suo solitario vagabondare metropolitano, ad un disperato ed impossibile "colloquio" con un canarino, simbolo evidente di una natura ormai estranea, silenziosa ed insensibile alle domande eterne e "vane" dell'uomo. Ecco perchè Mattia non può fare a meno di notare la tragica similitudine che esiste fra la propria condizione di uomo "moderno", solo e smarrito nella caoticità del vivere quotidiano e quella dell'uccellino chiuso in gabbia:

Ebbene, a pensarci, non avviene anche a noi uomini qualcosa di simile? Non crediamo anche noi che la natura ci parli? E non ci sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desiderii, alle affannose domande che le rivolgiamo? E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione.

(114)

La negatività di fondo ed il senso di malessere non solo individuale ma storico e collettivo che traspaiono dunque da questa esperienza milanese servono ad individuare in maniera lucida ed inequivocabile i limiti intrinseci del progetto illusorio della modernità. Ma i percorsi di Mattia/Adriano attraverso questi spazi urbani spingono anche e soprattutto il personaggio a farsi quantomeno testimone e portavoce della crisi e dei problemi di un'intera società, proprio perchè impossibilitato ad offrire secondo la pessimistica visione pirandelliana, un'alternativa concreta alla condizione di disagio epocale in cui è obbligato a vivere. Ecco perchè la vicenda umana di Mattia nel cuore della moderna industrializzazione, nella città simbolo macroscopico del progresso scientifico-tecnologico, acquista un suo valore e diventa in maniera paradossale forse anche positiva, solo perchè "transitoria", capace cioè di suscitare momentanee e destabilizzanti, sia pur irrazionali e non programmatiche, reazioni individuali o comunitarie al mostruoso processo di omologazione e di "livellamento" che la modernità propone.

La fuga, ancora una volta intesa non come individualistico ed inutile rifugio in un "fuori" inesistente ma come condizione esistenziale imprescindibile per cercare di attraversare, tramite una continua messa in discussione della stabilità assoluta dei confini territoriali e degli spazi urbani, i luoghi geografici ed ideologici della modernità, porta successivamente Mattia "dentro" un'altra metropoli simbolo questa volta dell'antica tradizione italiana e del potere politico dello stato liberale.

L'arrivo del protagonista a Roma si apre infatti con una carrellata quasi cinematografica della città che permette ancora una volta a Pirandello di offrirci una realistica "inquadratura" di uno spazio urbano non a caso caratterizzato da specifici dettagli urbanistici che aiutano il lettore, anch'egli in un certo senso strategicamente collocato dietro Mattia alla finestra della pensione in via Ripetta e quindi partecipe della sua visione, ad orientarsi geograficamente e temporalmente attraverso le continue metamorfosi che la città "eterna" va irreparabilmente subendo:

Aperto l'uscio, mi sentii allargare il petto, all'aria, alla luce che entravano da due ampie finestre prospicienti il fiume. Si vedeva in fondo Monte Mario, Ponte Margherita e tutto il nuovo quartiere dei Prati fino a Castel Sant'Angelo; si dominava il vecchio ponte di Ripetta e il nuovo che vi si costruiva accanto; più in là, il ponte Umberto e tutte le vecchie case di Tordinona che seguivan la voluta ampia del fiume; in fondo, da quest'altra parte, si scorgevano le verdi alture del Gianicolo, col fontanone di San Pietro in Montorio e la statua equestre di Garibaldi. (116-117)

Ovviamente questo primo sguardo del protagonista su Roma, questo suo punto di vista dal di fuori, quasi in contemplazione estatica dall'alto di una finestra finirà inevitabilmente con lo sgretolarsi sotto il peso delle tensioni che caratterizzeranno poi i rapporti tra Mattia e i vari personaggi ospiti della pensione Paleari e finiranno col destrutturare l'apparente staticità pittorica di questa prima immagine aerea della capitale creando invece un interessante tensione tra "esterni" ed "interni", tra un vivere problematicamente la città in bilico negli spazi aperti delle strade e delle piazze e le mura ristrette e soffocanti della casa.

Le speculazioni filosofiche che animano in particolare le lunghe conversazioni tra Adriano e Paleari¹⁶ e che portano spesso i due personaggi a rivalutare e a metter in dubbio le proprie certezze e la compattezza categorica della loro "soggettività" sono infatti sintomatiche di una evidente e provocatoria presa di posizione autoriale contro le falsamente consolatorie "lanterne"¹⁷ della modernità. Ed ovviamente in questa messa in discussione totale di un intero sistema di valori etico-filosofici e politico-culturali, uno dei simulacri da abbattere è senz'altro quello del mito eterno di una Roma simbolo intramontabile dello stato-nazione e luogo "sacro" imprescindibile del potere spirituale e temporale della Chiesa¹⁸. È proprio contro questa immagine che si scaglia perciò l'amara invettiva di Pirandello, la sua ferrea volontà di denuncia e di polemica nei confronti di una Roma che se non "appare ancora — come suggerisce Borsellino — come una città degradata e involgarita dalle nuove aggregazioni impiegate strette negli enormi condomini... è semmai sconscrata" (34).

L'autore infatti propone provocatoriamente ad un pubblico di lettori abituato a quei tempi a ben altre e certamente più lusinghiere rappresentazioni di un luogo urbano punto di riferimento indiscusso del proprio orgoglio nazionalistico¹⁹, una dissacrante interpretazione della Roma giolittiana. Attraverso le dure e sconcertanti parole di Paleari e la sua riuscitissima metafora dell'acquasantiera e del portacenere Pirandello innesca infatti nel-

l'immaginario collettivo di chi legge un processo di destabilizzazione ideologica e strutturale della capitale e testimonia allo stesso tempo il crollo inevitabile del suo mito e delle paradossali mistificazioni che su di essa si sono col tempo costruite:

Mia figlia Adriana mi ha detto dell'acquasantiera, che stava in camera sua, si ricorda? Adriana gliela tolse dalla camera, quell'acquasantiera; ma l'altro giorno, le cadde di mano e si ruppe: ne rimase soltanto la conchetta, e questa, ora, è in camera mia, su la mia scrivania, adibita all'uso che lei per primo, distrattamente, ne aveva fatto. Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è identico. I papi ne avevano fatto – a modo loro, s'intende – un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. (129)

Roma è dunque “morta” proprio perchè “non puo' diventare una città moderna” (129) in quanto impossibilitata a liberarsi definitivamente del suo passato ma allo stesso tempo contaminata dalle trasformazioni della modernità che ne hanno distrutto appunto la sua aura sacra. Mattia sceglie non a caso di vivere la sua strana storia di personaggio anch'egli già “morto” proprio all'interno di uno spazio urbano che come lui ha perso la sua “forma” ed il senso della propria identità, cercando allo stesso tempo disperatamente in quei luoghi di dare un significato alla propria esistenza anche attraverso un possibile recupero di rapporti sociali più veri e di temporanee situazioni comunitarie non viziate dai ritmi assurdi e dalla logica aberrante della modernità.

Ecco perchè il delicatissimo e significativo incontro con la prostituta per strada (133-134) o anche la tenera ed impossibile storia d'amore con Adriana esprimono oltre che la contraddittoria e schizofrenica condizione “civile” di Mattia – incapacitato a ri-inventarsi una nuova esistenza se non attraverso una sottomissione passiva alla “schiavitù delle esigenze sociali”(143) — anche e soprattutto il desiderio struggente di questo “cittadino-nomade” di sperimentare una maniera “altra” di vivere la propria transitoria esperienza metropolitana. Proprio perchè profondamente frustrato nel suo tentativo di dare spazio ad una realtà autonoma di sopravvivenza urbana all'interno della quale poter gestire i propri bisogni e rincorrere i propri desideri, Adriano sceglie allora anche lui la morte, “illusoria” e reale allo stesso tempo come quella del suo alter-ego Mattia:

Un sussulto di gioja, anzi un impeto di pazzia m'investì, mi sollevò. Ma sì! ma sì! Io non dovevo uccider me, un morto, io

dovevo uccider quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato a essere un vile, un bugiardo, un miserabile. (229)

L'impulso ad "uccidersi" da parte di Adriano nasce dunque nel momento in cui anche per questo personaggio l'autore intravede il pericolo di una sua possibile staticità assoluta all'interno di una "forma" definitiva e la fine perciò della sua condizione privilegiata di transitorietà e di momentanea non appartenenza a quei confini e a quei percorsi obbligati che la struttura di potere politico-ideologico della metropoli impone ai suoi cittadini. Pirandello rinuncia così a trasformare questa "ombra d'uomo" (195), questo amletico protagonista in un individuo perfettamente integrato nella realtà urbana romana e quindi in un ignaro Oreste, proprio perchè attraverso il riconoscimento della sua necessaria e contraddittoria "non-presenza" questo personaggio possa farsi testimone problematico ed esemplare della crisi profonda e del vuoto esistenziale lasciato dalla modernità²⁰.

Il finto suicidio di Adriano, non a caso immaginato e messo "in scena" proprio accanto al fiume, luogo non-statico e simbolo invece per eccellenza del movimento e della continua transitorietà (Cfr. Borsellino 37) ed il successivo ritorno di Mattia a Miragno ad una condizione di vita solo apparentemente simile alla precedente ma in realtà ontologicamente mutata, significa dunque il riconoscimento autoriale della compresenza necessaria e problematica di due "forme" identitarie all'interno dello stesso personaggio. Non a caso infatti l'ultima passeggiata negli spazi cittadini prima del rientro al paese²¹ si svolge all'insegna della schizofrenica ma esilarante e paradossale compresenza di entrambi i "morti" personaggi a spasso per le strade di Pisa:

Non sapendo che fare, sperando di distrarmi un po' da tante costernazioni, portai questi due morti a spasso per Pisa. Oh, fu una piacevolissima passeggiata! Adriano Meis, che c'era stato, voleva quasi quasi far da guida e da cicerone a Mattia Pascal; ma questi, oppresso da tante cose che andava rivolgendo in mente, si scrollava con fosche maniere, scoteva un braccio come per levarsi di torno quell'ombra esosa, capelluta, in abito lungo, col cappellaccio a larghe tese e con gli occhiali. (235)

Un'ulteriore indicazione questa della forza dirompente e provocatoria operata dalla "scomposizione umoristica" pirandelliana che chiude in maniera esemplare il vagabondare esistenziale nei meandri della modernità del protagonista, evidenziando ancora una volta le contraddizioni intrinseche nel difficoltoso processo di sviluppo capitalistico-industriale del nuovo

stato-nazione italiano e la crisi profonda della sua classe politica ed intellettuale. La polemica di Pirandello si indirizza perciò anche e soprattutto nei confronti di una funzione intellettuale "forte" e demiurgica non più proponibile ed ormai obsoleta proprio perchè "la vanificazione progressiva della forma-coscienza...riassume emblematicamente il processo di corrosione della soggettività totalitaria dell'intellettuale tradizionale...in quanto *operatore sociale*" (cfr. Leone de Castris 143-144).

Mattia in quanto personaggio "moderno", scisso da profonde contraddizioni esistenziali, diventa perciò il portavoce schizofrenico di questa crisi e conduce così il suo lettore attraverso un percorso geografico-spirituale dello spazio urbano che aiuta entrambi quantomeno a visualizzare, senza inutili e velleitarie progettualità ideologiche, la degenerazione urbanistica e lo svuotamento ontologico di un'intera cultura. Una volta riconosciuto il senso di alienazione, di smarrimento e di solitudine che la vita cittadina ed i "tempi" della modernità comportano, l'autore non permette tuttavia al suo personaggio e quindi all'intera ideologia del romanzo una prevedibile via d'uscita a queste tensioni tramite una fuga idealistica verso una natura benevola e protettrice come avrebbe voluto certa letteratura di stampo romantico.

Pirandello suggerisce invece a mio avviso una maniera "altra" di vivere questa crisi e di abitare lo spazio urbano proprio perchè, pur riconoscendo le enormi problematicità di fondo della condizione moderna, intraprende comunque un'esplorazione della città come luogo possibile di sopravvivenza all'interno del quale, proprio grazie alla sua intrinseca "polifonica" frammentarietà, un personaggio come Mattia incapaciato a spostarsi e a progredire secondo le leggi prestabilite della società "civile", possa invece lasciarsi andare irrazionalmente "alla deriva". Richiamando infatti un concetto caro al movimento situazionista si potrebbe utilizzare proprio questa metafora, intesa come "tecnica di passaggio in cui si rinuncia alle ragioni di spostarsi e di agire che sono abituali" (Debord 56), per cercare di chiarire meglio la condizione nomadica di questo personaggio. Se infatti il punto da cui bisogna partire è che noi non abitiamo la città ma "siamo [da essa] abitati" (Vaneigem 95) proprio perchè costretti a seguire dei percorsi obbligati che non portano in fondo da nessuna parte se non al riconoscimento della propria solitudine²² allora la deriva in quanto "comportamento ludico-costruttivo" potrebbe forse portare alla "diminuzione costante di queste linee di confine, sino alla loro completa abolizione" (Debord 62).

E Mattia in fondo è appunto una figura alla deriva, proprio perchè grazie alla sua condizione paradossale di "fu", di personaggio atipico in quanto né

morto né vivo e alla sua schizofrenica e frammentaria identità (né Mattia né Adriano) vive lo spazio urbano costantemente in bilico, sospeso sulla soglia, in una condizione di “in-between-ness” nella quale “l'apparente negatività del né...né è compensata dalla positività del sia...sia, condizione di totalità [dove] l'assenza è potenzialità di presenza” (Cabibbo 17).

Il romanzo pirandelliano insonnia in quanto impossibilitato a proporsi come tradizionale Bildungsroman strutturato secondo prevedibili finalità educativo-didascaliche, suggerisce invece attraverso l'ambiguità e l'icompiutezza di fondo del suo protagonista, un “umoristico” ripensamento ontologico del reale.

È proprio nella scelta della non-appartenenza e della transitorietà, nel suo rimanere in una condizione momentaneamente deterritorilizzata e neutra di “attesa”, “alla deriva” tra Miragno e la metropoli, tra Adriano e Mattia, tra la città e la campagna ed in fin dei conti tra la vita e la morte, che questo personaggio nomadico denuncia apertamente al suo pubblico di lettori il proprio disagio esistenziale ed il proprio rifiuto di vivere a determinate condizioni e secondo certe regole “dentro” la logica aberrante della modernità.

NOTE

¹ Penso qui non solo all'esperienza traumatica ed allo stesso tempo pedagogica di Renzo attraverso una Milano sconvolta dalle masse in rivolta di cui parla Manzoni nei *Promessi sposi*, ma anche alla lunga serie di romanzi storici e “sociali” che sulla scia dell'insegnamento manzoniano proponevano spesso la città come luogo di perdizione e di degrado morale e sociale.

² Fin troppo evidente la valenza simbolica dell'occhio storto di Mattia che gli permette di guardare sempre “altrove”: “...quei grossi occhiali rotondi che mi avevano imposto per raddrizzarmi un occhio, il quale, non so perchè, tendeva a guardare per conto suo, altrove. Erano per me, quegli occhiali, un vero martirio. A un certo punto, li buttai via e lasciai libero l'occhio di guardare dove gli piacesse meglio.” Pirandello, 17.

³ *Il fu Mattia Pascal* 10. (Nell'articolo si fa sempre riferimento all'edizione Mondadori 1991 del romanzo).

⁴ Ecco cosa risponde a don Eligio con chiaro intento svalutativo e sarcastico lo stesso Mattia a proposito di certa tradizione letteraria: “E va bene! *Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore... Oh, santo Dio! E che volete che me n'importi?*” (7).

⁵ Vedi ad esempio l'episodio della cerimonia del rosolio in cui la madre di Romilda sottrae indignata il vassoio “sbagliato” dalle mani della figlia sostituendolo immediatamente con quello “giusto” (28).

⁶ Mattia tornerà comunque a riflettere sul valore degli oggetti quando essi avranno ormai perso definitivamente, data la sua condizione di precarietà, il loro significato:

"Questo senso penoso di precarietà mi teneva ancora e non mi faceva amare...I vari oggetti che mi stavano intorno. Ogni oggetto in noi suol trasformarsi secondo le immagini ch'esso evoca e aggruppa, per così dire, attorno a sè...Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi. Or come poteva avvenire per me tutto questo in una camera d'albergo?" (104-105).

⁷ "...Non sapendo più resistere alla noia, anzi allo schifo di vivere a quel modo; miserabile, senza né probabilità né speranza di miglioramento... senza alcun compenso, anche minimo, all'amarezza, allo squallore, all'orribile desolazione in cui ero piombato; per una risoluzione quasi improvvisa, ero fuggito dal paese, a piedi, con le cinquecento lire di Berto in tasca." Pirandello, (56).

⁸ "Così il giorno dopo tornai a Montecarlo. Ci tornai per dodici giorni di fila. Non ebbi più né modo né tempo di stupirmi allora del favore, più favoloso che straordinario, della fortuna: ero fuori di me, matto addirittura...In nove giorni arrivai a metter su una somma veramente enorme giocando alla disperata" (72).

⁹ Commenta a riguardo Benjamin: "Dove trovare un'antitesi più netta di quella che passa fra il lavoro e l'azzardo? Come scrive Alain con grande chiarezza: "Il concetto...di gioco...consiste nel fatto che la partita successiva non dipende dalla precedente. Il gioco ignora fermamente ogni posizione acquisita... Non tiene conto dei meriti acquistati in precedenza; e in ciò si distingue dal lavoro. Il gioco fa tabula rasa... del passato pesante su cui si fonda il lavoro"(112).

¹⁰ La condizione nomadica di Mattia rispetto al luogo cittadino, il suo essere spettatore privilegiato all'interno di quello spazio ma allo stesso tempo non ancora integrato in quella comunità di individui ormai incapaci di riconoscere il dramma che si consuma davanti ai loro occhi, gli permette invece di osservare con una pietas profonda le miserie della vita umana e di rendersi partecipe della loro tragedia. Ciò appare particolarmente evidente nella scena fortemente realistica del morto suicida davanti al casinò: "Pareva più piccolo, lì in mezzo al viale; stava composto, coi piedi uniti, come se si fosse messo a giacere prima, per non farsi male, cadendo... Mi parve dapprima che la palla gli fosse uscita dall'occhio sinistro, onde tanto sangue ora rappreso, gli era colato su la faccia...Una dozzina di vespe vi ronzavano attorno; qualcuna andava a posarsi anche lì, vorace, sull'occhio. Fra tanti che guardavano nessuno aveva pensato a cacciarle via. Trassi dalla tasca un fazzoletto e lo stesi su quel miserabile volto orribilmente sfigurato. Nessuno me ne seppe grado: avevo tolto il meglio dello spettacolo"(73).

¹¹ Scrive infatti a tale proposito Raymond Williams: "The most important element of the innovations in form is the fact of the immigration to the metropolis, and it cannot too often be emphasised how many of the major innovators were, in this precise sense, immigrants...Liberated or breaking from their national or provincial cultures...the artists and writers and thinkers of this phase found the only community available to them: a community of the medium; of their own practices" (21).

¹² Giustamente Edward Timms sottolinea come "a rural community, even a provincial town, is a structured and comprehensible system... the amorphousness of the metropolis precludes this perspective." (Cfr. *Unreal City* 3).

¹³ Scrive l'autore: "L'immagine della marionetta d'Oreste sconcertata dal buco nel cielo mi rimase tuttavia un pezzo nella mente. A un certo punto: "Beate le marionette," sospirai, "su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombe, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prendere gusto alla loro commedia e amare...senza soffrire mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato"(152).

¹⁴ Capace in altre parole di risolvere un qualsiasi tipo di transazione economica, come

nell'episodio del tentato acquisto del cane che sembra comunque a Mattia già un primo compromesso rispetto alla sua tanto ambita libertà: "Io, intanto, avevo avuto il tempo di riflettere che, comprando quel cane, mi sarei fatto, sì, un amico fedele e discreto...ma avrei dovuto anche mettermi a pagare una tassa: io che non ne pagavo più! Mi parve come una prima compromissione della mia libertà, un lieve intacco che io stessi per farle" (103).

¹⁵ Vedi a questo proposito l'analisi di Benjamin su Baudelaire, Balzac e Poe in *Angelus Novus*.

¹⁶ Ecco ad esempio in quali termini si svolge tra i due un dialogo sulla morte e sul senso della vita: "Eh, - sospirai io, sorridendo, - poichè dobbiamo vivere... - Ma dobbiamo anche morire! - ribattè il Paleari. - Capisco; perchè però pensarci tanto? - Perchè ma perchè non possiamo comprendere la vita, se in qualche modo non ci spieghiamo la morte!... - Col bujo che ci fa? - Bujo? Bujo per lei! Provi ad accendervi una lampadina di fede, con l'olio puro dell'anima. Se questa lampadina manca, noi ci aggiriamo qua, nella vita, come tanti ciechi, con tutta la luce elettrica che abbiamo inventato!" (127).

¹⁷ Vedi a questo proposito tutto il capitolo XIII emblematicamente intitolato "Il lanterino" dove si discute utilizzando appunto la metafora delle "lanterne" di profonde questioni filosofico-esistenziali.

¹⁸ Ecco allora perchè piazza San Pietro appare al melanconico e disincantato protagonista avvolta in una spettrale desolazione: "Ricordo, una notte, in piazza San Pietro, l'impressione di sogno quasi lontano, ch'io m'ebbi da quel mondo secolare, racchiuso lì, tra le braccia del portico maestoso, nel silenzio che pareva accresciuto dal continuo fragore delle due fontane. M'accostai a una di esse, e allora quell'acqua soltanto mi sembrò viva, lì, e tutto il resto quasi spettrale e profondamente malinconico nella silenziosa, immota solennità" (131).

¹⁹ Giustamente Borsellino sottolinea la non casuale presenza accanto al capitolo Acquasantiera e portacenere del Fu Mattia Pascal, pubblicato in un primo momento a puntate sulla Nuova Antologia, quella di un articolo di Maurizio Maeterlinck messo lì quasi a contenere, con la sua entusiastica celebrazione del mito della capitale, la non certo lusinghiera immagine di essa proposta da Pirandello. (Cfr. Borsellino, "La morte di Roma" 38-39).

²⁰ Non a caso le ultime drammatiche immagini di Roma sottolineano emblematicamente il vuoto e la desolazione del paesaggio urbano: "e ripresi a vagare, non so per quanto tempo, fermandomi qua e là a guardar nelle vetrine delle botteghe, che man mano si serravano, e mi pareva che si serrassero per me, per sempre; e che le vie a poco a poco si spopolassero, perchè io restassi solo, nella notte, errabondo, tra case tacite, buie, con tutte le porte, tutte le finestre serrate, serrate per me, per sempre" (227).

²¹ Di "omerica risata" parlerà infatti il protagonista immaginando lo scompiglio che la sua inaspettata "resurrezione" avrebbe provocato tra la gente e nei luoghi del suo sonnolento paesello: "Oh, paesello mio addormentato, che scompiglio dimani, alla notizia della mia resurrezione! ... Avevo quasi perduto, per la estrema eccitazione nervosa, la sensibilità delle gambe; andavo, come se non toccassi terra coi piedi. Non saprei dire in che animo fossi: ho soltanto l'impressione come d'una enorme, omerica risata che, nell'orgasmo violento, mi sconvolgeva tutte le viscere, senza poter scoppiare: se fosse scoppiata, avrebbe fatto balzar fuori, come denti, i selci della via, e vacillar le case" (244).

²² "La circolazione è l'organizzazione dell'isolamento di tutti. In ciò essa costituisce il problema principale delle città moderne. È il contrario dell'incontro, l'espropriazione delle energie disponibili per gli incontri, o per qualunque tipo di partecipazione". (Kotányi - Vaneigem 74).

OPERE CITATE

- Amoruso, Vito. "Racconto di New York". In *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*. Paolo Amalfitano, ed. Roma: Bulzoni, 1998.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino: Einaudi, 1976.
- Borsellino, Nino. "La morte di Roma". *Rivista di studi pirandelliani* 1 (dicembre, 1988): 34-39.
- Cabibbo, Paola. "Spazi liminali". In *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*. Paola Cabibbo ed. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1993.
- Debord, Guy-E. "Teoria della deriva". In *Situazionismo: materiali per un'economia politica dell'immaginario. I testi dell'Internationale situationniste*. Pasquale Stanziale ed. Bolsena: Massari, 1998. Precedentemente pubblicato come "Théorie de la dérive". *IS* 2(dicembre 1958).
- Kotányi, A. e R. Vaneigem "Programma elementare dell'ufficio di urbanismo unitario". In *Situazionismo: materiali per un'economia politica dell'immaginario. I testi dell'Internationale situationniste*. Pasquale Stanziale ed. Bolsena: Massari, 1998.
- Leone de Castris, Arcangelo. "Del rigore di Pirandello". *Il Decadentismo italiano. Svevo Pirandello D'Annunzio*. Bari-Roma: Laterza, 1989.
- Luperini, Romano. *Luigi Pirandello. Il fu Mattia Pascal*, Loescher: Torino, 1993.
- _____. *Pirandello*. Bari: Laterza, 1999.
- Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*, Milano: Mondadori, 1991.
- Simmel, Georg. *Le grandi città e la vita dello spirito*. In F. Choay. *La città. Utopie e realtà*. Torino: Einaudi, 1973.
- Stocchi-Perucchio, Donatella. "Pirandello alla ricerca della differenza: una lettura ermeneutico-problematica del *Fu Mattia Pascal*". In *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal. Atti del XX convegno organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1988.
- Vaneigem, Raoul. "Commenti contro l'urbanistica". In *Situazionismo: materiali per un'economia politica dell'immaginario. I testi dell'Internationale situationniste*. Pasquale Stanziale ed. Bolsena: Massari, 1998. Precedentemente pubblicato come "Commentaires contre l'urbanisme". *IS* 6(agosto 1961).
- Timms, Edward and D. Kelley eds. *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*. New York: St. Martin's Press, 1985.
- Williams, Raymond. "The metropolis and the emergence of Modernism". In *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*. E. Timms and D. Kelley eds. New York: St. Martin's Press, 1985.

P. J. KLEMP

"SHE MADE US DO WHAT SHE WANTED":
DESIRE AND THE OTHER READER'S
READING IN ITALO CALVINO'S
SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE

After reading a story that abruptly breaks off because the book was mis-bound, the Lettore, Italo Calvino's initially isolated protagonist in the hyper-novel *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, becomes upset.¹ "Scagli il libro contro il pavimento" – so begins the list of indignities that he wants to inflict on the text, a breathless catalogue stretching out to include dozens of acts of revenge, such as hurling, shredding, and throwing the offending volume

"fuori . . . dall'atmosfera, dalla biosfera, dalla stratosfera, dal campo gravitazionale, dal sistema solare, dalla galassia, dal cumulo di galassie," until it is received by nonbeing (26). Taking a more practical course of action, he begins a journey to find the complete novel and hence to give closure to his reading experience. But that journey grows even more frustrating after the Lettore meets Ludmilla Vipiteno, the Lettrice (or Other/Female Reader), and his pursuit of a text becomes hopelessly confounded with his pursuit of her. When asked if he is interested in Cimmerian literature or in Ludmilla, the Lettore "dovresti rispondere che non sai più distinguere il tuo interesse per il romanzo cimmerico o quello per la Lettrice del romanzo" (49; see Mazzoni 60). Occupying a central place in Calvino's novel, Ludmilla's desire and literary taste shape the Lettore's urge to find novels and govern each character's perceptions of the very novels he finds.

While critics have noticed that Ludmilla directly tells the Lettore her definitions of a satisfying novel, thus initiating his many quests to find the object of her desire, they have too readily assumed that she always uses such unmediated communication. It is true, as Francine du Plessix Gray comments, that Ludmilla's "constant, insatiable desire for a new book, an ever better book, a perfect book . . . provokes the invention of each subnovel" (23) and, as Franco Ricci remarks, that she "dictates the novels she wishes to read" (98 n18), but these observations overlook the changing means by which her desire or literary taste is conveyed during the course of Calvino's book. After Ludmilla and the Lettore have shared four novels and she tells him that "Il romanzo che più vorrei leggere in questo momento . . .

dovrebbe avere come forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie" (92), her desire and literary taste are conveyed only indirectly, with the exception of her later explanation that "A me . . . piacciono i libri in cui tutti i misteri e le angosce passano attraverso una mente esatta e fredda," which she tells the Lettore in her apartment after they become lovers (157). After Chapter 5, on every other occasion where she explains her literary preferences, she does so indirectly: through the letters of the translator Ermes Marana (126), the diary of the novelist Silas Flannery (192), the testimony of her sister Lotaria (217), the long-distance inferences of Director General Arkadian Porphyritch (242), and the dream the Lettore has while in Ircania (245). These pieces of second-hand evidence leave significant questions about why Ludmilla's desires are related indirectly and whether these are accurate expressions of her literary taste.

In addition to misrepresenting the nature of Ludmilla's assertions of desire and taste, and thus avoiding questions of motive and accuracy, critics have failed to deal with the full complexity of another key issue. Is her literary desire consistently and directly satisfied? Critics respond unanimously in the affirmative:

It is Ludmilla who announces in each chapter the type of readings she would like to pursue; subsequently all characters and situations emanate from and revolve around her. (Ricci 94)

. . . the *incipits* begin to be designed specifically according to her expressed formulation of "the book I would like to read now . . ." as it develops from chapter to chapter. (Orr 211)

Her apparently insatiable, heterogeneous, and catholic literary appetites provide the spur and the blueprint for each of the text's novelistic fragments. (Cotrupi 283-84)

Calvino always gives her (in the next titled chapter) exactly what she has asked for in the immediately preceding numbered chapter. (Feinstein 153)

The novels Ludmilla calls for do indeed appear with remarkable consistency, though the indirect statements attributed to her should raise questions about whether they accurately convey her desire or stand as (generally male) interpretations of that desire. Furthermore, no critic has noted that, while Ludmilla reads the first four novels and possibly the last novel that her tastes define, she never receives or reads the remaining ones. That her desire is communicated to the Lettore in various ways suggests that it directly and indirectly shapes his quest to find novels and each character's interpretation of them.² That these novels answer Ludmilla's needs, even if she does not read them, suggests that they directly and indirectly satisfy her desires.³

Beginning in the early stages of the quest, Calvino's novel emphasizes the power of, and the connections between, the female imagination and desire. Though the Lettore now has a companion on his quest, she is more than his equal. Her background is filled with much wider reading experiences (30), as he learns when they meet – in a bookstore, of course – and as they pursue the conclusion(s) of the abruptly terminated novel(s), she has a clearer sense of their goal. Because Ludmilla is, as the Lettore comments, “sempre d'un passo almeno più avanti di te” (71), she is able to define her own desire:

Mi piace sapere che esistono libri che potrò ancora leggere. . . – dice, sicura che alla forza del suo desiderio devono corrispondere oggetti esistenti, concreti, anche se sconosciuti. (71)

While the beginning of this passage uses a direct assertion to state Ludmilla's wishes explicitly, the subsequent conviction that concrete objects (or goals) match the “forza del suo desiderio” is the product of an interpretive leap by the Lettore who, as critics have noted, displays “totalizing efforts” (Sorapure 707) and a “tendency to reify reading” (Salvatori 208). Swayed by these interpretive strategies, the Lettore's explanation of Ludmilla's views is echoed when their meeting with Professor Uzzi-Tuzii continues. “Leggere,” Uzzi-Tuzii says,

è sempre questo: c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c'è stato e non c'è più, passato, perduto, irraggiungibile, nel paese dei morti. . . . (71)

By glancing at the spiritual realm and a poststructural hermeneutics, the professor nudges Ludmilla beyond what he, like the Lettore, perceives as her formalist perspective, her metaphysics of textual presence. Arguing that “Ludmilla offers . . . salvation to the Male Reader,” Madeleine Sorapure explains that she brings “a world of presence, of diversity and plurality and life, to a character who has been pursuing a fundamentally inhuman, metaphysical ideal” (708). Although Linda C. Badley refers to Ludmilla as “the naive reader,” she also points out that her “‘common’ reading is meant to be the least simple, most vital, and most inter-communicative of activities”

(106).⁴ When Ludmilla elaborates on her goal, she follows Uzzi-Tuzii's lead and articulates a more open-ended poststructural perspective that allows for textual absences and gaps, as well as desires:

O che non è presente perché non c'è ancora, qualcosa di desiderato, di temuto, possibile o impossibile. (71)

Having intuited that Ludmilla's powerful desire and imagination surpass his, the Lettore makes a related concession:

Come potrai tenerle dietro, a questa donna che legge sempre un altro libro, in più di quello che ha sotto gli occhi, un libro che non c'è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci? (71)

Not only do Ludmilla's desire and imagination outstrip the Lettore's, for she can simultaneously hold multiple texts in her mind, but if he worries about never locating the conclusions to the novels he has been reading, the strength of her desire guarantees that the book she seeks, her goal, must exist. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, the Lettore fully understands and is certain to satisfy her own imaginative needs, her wishes and desires. This desire governs Ludmilla's interpretive strategies, though she rarely discusses how she reads and we rarely see her reading.

While Ludmilla's reading strategies are the subject of speculation (or interpretation) by various characters – including the Lettore (92), the novelist Silas Flannery (192), her sister Lotaria (44), and Arkadian Porphyritch, the Director General of the State Police Archives in Ircania

(242) – some of them do not understand her literary tastes. And most of them lack an interest in her crucial motivating force, the desire that defines what she wants to read and that she discusses explicitly and frequently. On the first four occasions when she makes such assertions, she does so directly to the Lettore. After beginning *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, filled with locomotive steam and the evening's darkness and fog, Ludmilla pronounces the story too unfocused. She admits to appreciating bewilderment in a novel's opening pages, but promptly states another criterion that forms part of her literary tastes:

Preferisco i romanzi . . . che mi fanno entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata. (29)

This leads to one of the moments in Calvino's novel when the Lettore –

who just described *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, with its clouded pages and dissolving sentences (11-12), as "Proprio sul più bello" (27) – abandons his own taste and falls into step with Ludmilla's literary desire. He suddenly believes that novels presenting concrete worlds are a positive thing that "val la pena" (30). Once the Lettore accepts her judgment about matters of literary taste – that is, once he concedes the power of her desire – the direction of his quest is clear. He pursues and locates the object of Ludmilla's wishes, *Fuori dell'abitato di Malbork*, which tells the coming of age story of Ponko and Gritzvi as they prepare to change places. This novel conveys "la solidità" (36), starting with a precise, minute description of a frying onion, including its veins, colors, and smells: "Qui tutto è molto concreto, corposo, designato con sicura competenza" (33); "Il romanzo che stai leggendo vorrebbe presentarti un mondo corposo, denso, minuzioso" (41). Not only does the beloved possess full knowledge of her own desire, but the lover's quest attempts to satisfy it.

This process occurs again and again in Calvino's novel. As Ludmilla's tastes keep shifting, her desire motivates the Lettore to find the appropriate novels. After reading *Fuori dell'abitato di Malbork*, Ludmilla expresses reservations about the literary criteria that she just invoked about a text in which everything is "precisa, concreta, ben specificata," about this book in which things are "massicce da poterle toccare":

ma ci si senta intorno la presenza di qualcos'altro che ancora non si sa cos'è, il segno di non so cosa. . . . (45)

The Lettore attempts to qualify her views by arguing that the current novel, *Fuori dell'abitato di Malbork*, contains just this "elemento di mistero" (45), not in its plot but in such extratextual issues as the identity of its national origin and geographical details. This minor disagreement turns out to be the last time in Calvino's book that the Lettore will even begin to question Ludmilla's desire or taste, except for much later, when he does so boldly – but only in the safe context of a dream (244-46). In their relationship, however, quibbling turns to questing, as the Lettore is led to *Sporgendosi dalla costa scoscesa*. Translated orally to Ludmilla and the Lettore by Professor Uzzi-Tuzii, this novel tells of an isolated man's awkward encounters with Miss Zwida and Mr. Kauderer, who pull him into conspiracies involving a midnight meeting in a graveyard and a jail-break. This text thrives on precisely the mysterious presences that Ludmilla now desires, as its narrator announces:

Vorrei che questo aleggiare di presentimenti e di dubbi arrivasse a chi mi leggerà non come un ostacolo accidentale alla comprensione di ciò che scrivo ma come la sua sostanza stessa; . . . l'importante è che gli venga trasmesso lo sforzo che sto compiendo per leggere tra le righe delle cose il senso elusivo di ciò che m'aspetta. (60)

Having located the desired novel, the Lettore finds that his success is met with a change in Ludmilla's taste.

Her current literary tastes call for something quite different from "la presenza" around things and "il segno di non so cosa," a novel far removed from *Sporgendosi dalla costa scoscesa*:

Il libro che ora avrei voglia di leggere è un romanzo in cui si senta la storia che arriva, come un tuono ancora confuso, la storia quella storica insieme al destino delle persone, un romanzo che dia il senso di stare vivendo uno sconvolgimento che ancora non ha un nome, non ha preso forma. . . . (71-72)

The quest for such a book leads the Lettore and Ludmilla to a seminar at the university, where they hear Lotaria read the beginning of *Senza temere il vento e la vertigine*, the account of Alex, Irina, and Valeriano's participation in an unidentified, highly fluid "rivoluzione segreta" (88), though these characters "restano all'oscuro di molte circostanze sia storiche che geografiche" (82). Besides meeting Ludmilla's requirement of "la storia quella storica insieme al destino delle persone," this novel satisfies her desire for "un tuono ancora confuso" with "immagini un po' approssimative" of "i carriaggi" crossing the city (79) and with "notazioni climatiche: acquazzoni, brinate, corse di nuvole, bufere di tramontana" (84). Yet when she and the Lettore leave the seminar, Ludmilla describes *Senza temere il vento e la vertigine* too as something that "non è il mio romanzo ideale" (92), calling for another to replace it:

Il romanzo che più vorrei leggere in questo momento . . . dovrebbe avere come forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie, senza pretendere d'importi una visione del mondo, ma solo di farti assistere alla propria crescita, come una pianta, un aggrovigliarsi come di rami e di foglie. . . . (92)

Though Ludmilla soon changes her mind, and the Lettore silently registers his frustration ("Ecco, siamo alle solite") only to come to agree with her new

view once more ("In questo ti trovi subito d'accordo con lei" [92]), this particular statement of desire and literary taste reverberates in the memory of various characters. Ermes Marana recalls that Ludmilla expressed "il bisogno di vedere uno che fa i libri come una pianta di zucca fa le zucche" (153), and Silas Flannery writes that she used the metaphor of a pumpkin vine to describe "il suo modello ideale di scrittore" (189). When the assertions that Marana and Flannery attribute to Ludmilla accurately echo the statement of desire she made to the Lettore after the seminar, there is a strong suggestion that these men, unlike most of the characters in the novel, begin to grasp the nature and significance of her desire and literary taste. To answer Ludmilla's need for a story based on "la voglia di raccontare" – that is, to demonstrate his awareness of her wishes – the Lettore finds just such a text in the publishing house of Mr. Cavedagna, who describes *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa* as a "romanzetto da due soldi" (100). Though the story of Jojo's murder at the hands of Ruedi and Bernadette, and their attempts to dispose of the corpse, which accompanies them in the car when they have sex, is not lacking in smutty content, Ruedi comments on exactly the sense of experiential and narrative profusion that Ludmilla requested:

. . . non ho fatto altro che accumulare passati su passati dietro le mie spalle, moltiplicarli, i passati. . . . Sto tirando fuori troppe storie alla volta perché quello che voglio è che intorno al racconto si senta una saturazione d'altre storie che potrei raccontare e forse racconterò o chissà non abbia già raccontato in altra occasione, uno spazio pieno di storie. . . . (105, 108-09)

This novel would appear to satisfy Ludmilla's requirements, but *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa* never leaves Cavedagna's publishing house (115). For the first time in Calvino's book, Ludmilla does not read the novel that the Lettore finds for her, indicating that a change is occurring in their relationship and in the way she communicates her tastes to him.

When Ludmilla shares her literary tastes with the Lettore in face-to-face meetings during the first half of Calvino's novel, she initiates quests that reveal a great deal about the processes of reading and interpretation. Most significantly, Ludmilla may be the only character who fully comprehends not only the central role of desire in these processes but also the exact nature of her own ever-changing desire or literary taste. The Lettore's exasperated response to her variable tastes – "Ecco, siamo alle solite" – implies that she is fickle (see Muratore 114), a trait that is not apparent in other aspects of her life, such as her apartment or her dealings with men. And no other character, including the sister who enjoys criticizing Ludmilla, accuses her of fick-

leness. Her changing criteria for good literature, then, signal both her “incontentabilità” and “inquietudine” (192), according to Flannery’s perceptive interpretation, as well as her developing desire and taste. Having that desire is not the same as satisfying it, however, so in addition Ludmilla locates what she needs – or, more accurately, finds the means to locate it when she inspires the Lettore to pursue the reading material she desires. Infatuated with her, the Lettore suddenly has the unerring ability to find the books she describes; with a full understanding of her own desire, Ludmilla recognizes that these books represent an attempt to satisfy her precise needs. From an essentialist perspective that emphasizes presence, therefore, the various quests appear highly successful, since the quester attains the object of the woman’s desire.

But Ludmilla’s prompt and consistent dissatisfaction with that object calls into question the entire essentialist enterprise. Her dissatisfaction and fluctuating tastes suggest that the quest has not actually located the object – indeed, that there is no object or objectified thing to be located, perhaps that quests represent doomed efforts to totalize. Instead, the perceivers, both the Lettore and Ludmilla, have been predisposed by infatuation and by desire to foreground the elements that enable the reading of a novel in which everything is “precisa, concreta, ben specificata” (*Fuori dell’abitato di Malbork*) or that allow it to contain “il segno di non so cosa” (*Sporgendosi dalla costa scoscesa*), as it arrives “come un tuono ancora confuso” (*Senza temere il vento e la vertigine*) and piles “storie su storie” (*Guarda in basso dove l’ombra s’addensa*). Just as Ludmilla’s desire and taste predispose the Lettore’s perceptions to find just the novels that she inspires him to seek, so these forces shape her reading of those novels. Her formalist certainty that these novels exist and “alla forza del suo desiderio devono corrispondere” (71) is matched by his imposition of a totalizing interpretation of that desire, according to which she lacks “un libro che non c’è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci” (71). Even Lotaria, a “radical structuralist-feminist Critic” (Badley 103), would remind these characters that the books they seek “non potrà non esserci” precisely because reading experiences are constructions that emerge from the active engagement of a reader’s ideology with a text. When Lotaria and Flannery discuss literary theory, he disapproves of just this aspect of her reading techniques: he believes that she has read his novels “solo per trovarci quello di cui era già convinta prima di leggerli” (185). In *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Ludmilla’s desire, the Lettore’s infatuation, and their quest demonstrate that reading cannot be otherwise: as the product of desire (one’s own and others’), back-

ground, ideology, and culture, literary taste necessarily leads each reader in certain directions and away from others. Desire and taste create the conditions, the predisposition and alertness to certain phenomena, as well as the blindness to others, which guarantee that the Lettore (and Ludmilla, and we) cannot *not* find the stories he seeks.

* * *

A significant change in how Ludmilla communicates her literary tastes and how she and the Lettore experience reading accompanies developments in their relationships with texts and with each other. Beginning with *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa* and continuing to the end of Calvino's novel, the Lettore travels around the world alone in pursuit of the conclusion of whatever novel he is currently reading and of the "traduttore mitomane" (131), Ermes Marana, a quest that gives him no opportunity to share his reading experiences with Ludmilla. In an action that is related to the new physical distance between the two readers, Ludmilla still outlines her literary tastes – but for other characters, and only once more for the Lettore. His global quest, an extension of the book's first (and only) quest for a woman and a novel's conclusion, starts in Cavedagna's publishing house, where the Lettore pores over the pages of Marana's correspondence with the firm. From these documents, he learns that Ludmilla – or a lookalike, or possibly one of Marana's textual fabrications (everything, including the chronology, becomes blurry once this forger enters Calvino's novel) – asserts an interest in different reading material:

I romanzi che preferisco . . . sono quelli che comunicano un senso di disagio fin dalla prima pagina. . . . (126)

These words, these desires, though conveyed through Marana's correspondence rather than Ludmilla's conversation, continue to define the Lettore's goal and, true to form, he finds *In una rete di linee che s'allacciano*. The narrator of this story, a visiting professor who has been involved in a "sgradevole equivoco" with a female student (138), is an obsessive-compulsive individual, with a streak of paranoia, who feels the need to respond to a single stimulus:

La prima sensazione che dovrebbe trasmettere questo libro è ciò che io provo quando sento lo squillo d'un telefono, dico dovrebbe perché dubito che le parole scritte possano darne un'idea anche parziale: non basta dichiarare che la mia è una reazione di rifiuto, di fuga da questo richiamo aggressivo e minaccioso, ma anche d'urgenza, d'insostenibilità, di coercizione che mi spinge a obbedire all'ingiunzione di quel suono. . . . (133)

While this character's mental landscape and anxious state contribute to "un senso di disagio" that the figure in Marana's correspondence calls for, Ludmila never reads *In una rete di linee che s'allacciano*. The Lettore brings the book to a café to share with her (131), but she does not join him. Instead, making an explicit connection between her desire and the novel he is reading, she contacts him by telephone and invites him to her house (141). After he arrives and they move beyond the "primo incontro" and into "il possibile avvenire d'una convivenza" (156), Ludmilla directly states her literary tastes to him for the last time:

A me . . . piacciono i libri in cui tutti i misteri e le angosce passano attraverso una mente esatta e fredda e senza ombre come quella d'un giocatore di scacchi. (157)

In Ludmilla's house, the Lettore finds the next novel, *In una rete di linee che s'intersecano*, which, even if she owns it, they do not share. "Voltando le spalle a Ludmilla" (160), he begins a book in which a collector of reflective devices narrates with an intention that matches her textual desire:

Queste pagine che sto scrivendo dovrebbero anch'esse comunicare una fredda luminosità da galleria di specchi, dove un numero limitato di figure si rifrange e si capovolge e si moltiplica. (162-63)

Since the two lovers meet again only late in the novel, when the Lettore decides to propose to Ludmilla, subsequent statements about her literary taste are conveyed to him not through conversations but through indirect means. Indeed, Ludmilla's next criterion for good literature is related in Silas Flannery's diary, for she told him that

I romanzi che m'attirano di più . . . sono quelli che creano un'illusione di trasparenza intorno a un nodo di rapporti umani che è quanto di più oscuro, crudele e perverso. (192)

Never explicitly hearing or reading this statement – but since it appears in a numbered chapter or part of "un possibile romanzo da vivere" (32), we assume that the Lettore experiences this diary as a part of his life – he receives Flannery's copy of *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, the Japanese erotic novel that describes the complex relationships among Mr. Okeda, Madame Miyagi, their youngest daughter, Makiko, and the narrator, an academic who works as Okeda's assistant. The narrator summarizes those relationships in terms that recall Ludmilla's latest literary desire:

Ero destinato a impigliarmi sempre di più in un groviglio di malintesi, perché ormai Makiko mi considerava uno dei numerosi amanti di sua madre e Miyagi sapeva che non vedevo che per gli occhi di sua figlia, ed entrambe me l'avrebbero fatta pagare crudelmente, mentre i pettegolezzi dell'ambiente accademico . . . avrebbero gettato una luce calunniosa sulle mie assiduità in casa Okeda. . . . (208-09)

The final statement about Ludmilla's tastes – that is, the final one for which she is certainly or probably the source, even if, like a number of her recent assertions, it is communicated indirectly – reaches the Lettore in Ataguitania, where a Lotaria lookalike named Corinna-Gertrude-Ingrid-Alfonsina-Sheila-Alexandra explains her sister's views about reading material:

Mia sorella dice sempre che ama i romanzi in cui si sente una forza elementare, primordiale, tellurica. Dice proprio così: tellurica. (217)

When a computer prints the beginning of *Intorno a una fossa vuota*, the Lettore examines it. He may be uncertain about the identity of Corinna-Gertrude-Ingrid-Alfonsina-Sheila-Alexandra (is she Lotaria?) or the sister who likes to feel a novel's telluric strength (is she Ludmilla?), but *Intorno a una fossa vuota* meets the definition of a good novel that he just heard. In this book, young Nacho Zamora learns of his father's fight with Faustino Higuera:

Dal momento in cui decisero che dovevano combattersi a morte, fu come se l'odio tra loro si fosse spento: e lavorarono d'amore e d'accordo a scavare la fossa. Poi si misero uno da una parte l'altro dall'altra della fossa, ognuno impugnando un coltello con la destra, e col braccio sinistro involto nel poncho. (233)

As *Intorno a una fossa vuota* narrates Nacho's search for his roots and identity, this telluric text focuses more and more closely on the plot of ground where his father defeated his opponent, whose mysteriously empty grave becomes the site of Nacho's duel against Faustino, whether father, son, or reincarnation, we never learn. That Ludmilla never reads *Intorno a una fossa vuota* is hardly surprising, for she has not shared a textual experience with the Lettore since *Senza temere il vento e la vertigine*. But he now receives no statement – from a conversation with her or from someone's recording of her views – of what shape her new literary desire will take.

Because Ludmilla's desire and literary taste have become integrated into

the Lettore's identity and have thus shaped his perceptions, when he is left without her direct or indirect guidance on his quest for the first time since they met, he manifests desire and literary taste that have been shaped by hers and that in turn link him to her. Near the end of his stay in Ircania, the Lettore dreams that he is in a train in which travelers are reading books that may be the complete novels he has been unable to find. Grabbing one of the novels, he looks through the frosted window and sees another train, traveling in the opposite direction and carrying someone he takes to be Ludmilla. The quester tells her, "più a gesti che con la voce" (245), that his journey was successful: "Ludmilla, il libro, . . . l'ho trovato, è qui" (245). So consistently has Ludmilla conveyed her various desires, and so thoroughly has the Lettore internalized them, that she responds in his dream just as she did when they had conversations in real life:

Il libro che cerco . . . è quello che dà il senso del mondo dopo la fine del mondo, il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c'è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo. (245)

The Lettore's reaction indicates that he is not a mere puppet who bows to Ludmilla's every desire. For the first time in the novel, he dares not only to qualify her views (as he did after they read *Fuori dell'abitato di Malbork* [45]) or to experience silent frustration (as he did following *Senza temere il vento e la vertigine* [92]), but openly to disagree with her – in a dream:

Non è così, – gridi, e cerchi nel libro incomprensibile una frase che possa smentire le parole di Ludmilla. (245)

That the book he reads in the dream corresponds to his desire and taste, rather than to hers, indicates that the Lettore is experiencing some individuation of his identity, an identity that has been defined in part by Ludmilla. However, the fact that he still finds the book incomprehensible reveals that these aspects of the Lettore's identity, like his limited ability to contradict Ludmilla and become a fully participating member of their relationship, are in their formative stages and remain largely unknown to him.

The next book he finds, *Quale storia laggiù attende la fine?*, tells of a narrator who erases and simplifies in order to create a world in which there is a greater probability of meeting friends, including Franziska. By portraying a reality that has been reduced "a un foglio di carta dove non si riescono a scrivere altro che parole astratte, come se tutti i nomi concreti fossero finiti" (254), this novel begins to satisfy not the desire and literary taste expressed

in the Lettore's attempted contradiction of Ludmilla's views, which remain incomprehensible, but the ones formulated in his dream projection of her. When the narrator of *Quale storia laggiù attende la fine?* uses his own thoughts to reconstruct reality, the novel continues its movement toward the end of the world:

. . . il nulla è più forte e ha occupato tutta la terra. . . . Sul suolo che mi separa da Franziska vedo aprirsi delle fessure, dei solchi, dei crepacci; . . . questi interstizi s'allargano, presto tra me e Franziska si frapponrà un burrone, un abisso! Salto da una sponda all'altra, e in basso non vedo alcun fondo ma solo il nulla che continua giù all'infinito; corro su pezzi di mondo sparpagliati nel vuoto; il mondo si sta sgretolando. . . . Franziska! Ecco, un ultimo balzo e sono da te! (253-54)

The desires manifested in the Lettore's dream – to be able to gauge Ludmilla's literary wishes with confidence and to conclude his quest by being reunited with her – produce the literary taste that is satisfied by a novel about the end of the world. Just as he modified his taste to suit hers when she expressed dissatisfaction with the fog and bewilderment of *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (30) and when she changed her mind after reading *Senza temere il vento e la vertigine* (92), here he provides her with a novel about the end of the world, despite his belief that “Non è così” – that this is not the subject of the volume he is holding in his dream.

As the novel he finds in real life embraces the end of the world, it simultaneously retreats from that vision in a way that points to the force behind the Lettore's contradictory impulse when he argued against Ludmilla's desire and taste in his dream. Indeed “Non è così” in the story because the end of the world is miraculously replaced by the narrator's meeting with Franziska:

È qui, è di fronte a me. . . . Oh, ma sei proprio tu! . . . Senti, conosco un caffè qui all'angolo, pieno di specchi, con un'orchestra che suona dei valzer: m'inviti? (254)

The desire and taste revealed by this novel figure the Lettore's need to simplify the world and rejoin Ludmilla, also at a café, where they had arranged what would have been other opportunities to share textual experiences (131, 141). Creating another bridge, the desire manifested in *Quale storia laggiù attende la fine?* forms the sequel to the Lettore's falling in love (151). The question that Franziska asks when this novel breaks off – “m'inviti?” – appears to be the projection of a Lettore who, having been conditioned by Ludmilla's desire and taste, now scripts her words, inscribing his learned

desire on her and empowering her (through an invitation to invite him) to empower him (to make the invitation).

This novel, with its magical reunion of the narrator and Franziska, provides the necessary foundation for the apparently abrupt decision that signals the next stage in the relationship between the Lettore and the Lettore: “Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla” (261). Yet the Lettore fails to recognize that he does not operate with complete free choice. Since the beginning of the book, Ludmilla’s desire has informed his desire and shaped his quest, which both now continue on a trajectory consistent with the inspiration and motivation that she provided. The pattern of their relationship is clear, though not to both parties. Once Ludmilla has inscribed or constructed the Lettore’s desire, that desire in turn inscribes hers – when Franziska asks the narrator to ask her, “m’inviti?” in the final novel that the Lettore finds, or when the Lettore decides to marry Ludmilla – in a circular process that places Ludmilla’s potent desire at the beginning, middle, and end. Teresa de Lauretis describes the complex relationship of gender and power in *Se una notte d’inverno un viaggiatore*:

... the female reader here is finally re-contained within the frame of the book as merely a character in a man’s fiction, reduced to a portrait, an image, a figure of the male imaginary. . . . Because . . . Woman is still the ground of representation, even in postmodern times. Paradoxically, for all the efforts spent to re-contain real women in the social, whether by economic or ideological means, by threats or by seduction, it is the absent Woman, the one pursued in dreams and found only in memory or in fiction, that serves as the guarantee of masculinity, anchoring male identity and supporting man’s creativity and self-representation. (82)

Ludmilla’s actions demonstrate that desire always finds – cannot *not* find – the desired object (the Lettore) or text (the novels he locates, even without her direct guidance) on which to inscribe itself.

The Lettore’s actions show that he too always finds – cannot *not* find – exactly the novel that he seeks, the novel (and meaning) that is about the Lettore or his wishes. As Calvino’s book proceeds from novel to novel, the objects of the quest reveal a pattern not only in Ludmilla’s tastes and texts but also in the Lettore’s understanding of them. The three novels that he finds in response to her direct statements of desire and that they share (*Fuori dell’abitato di Malbork*, *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, and *Senza temere il vento e la vertigine*) move from the concrete to the abstract and then to the historical and highly personal, even erotic, as the last one explores the tangled relationship – based in part on espionage and betrayal, in part on

orgiastic activities – of Irina, Alex, and Valeriano. Whether or not she reads them, all of the novels produced under Ludmilla's direct guidance feature strong female characters – perhaps Zwida and Brigd in *Fuori dell'abitato di Malbork*, but certainly Miss Zwida in *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, Irina in *Senza temere il vento e la vertigine* ("ci faceva fare quel che voleva" [78]), Bernadette in *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa* (whose male narrator, during their comic sexual encounter, preferred "d'obbedire a lei piuttosto che al mio animo esterrefatto" [111]), and the gun-toting Elfrida, who acts as a *dea ex machina* in *In una rete di linee che s'intersecano* ("Sapevo del pericolo che ti minacciava e sono riuscita a salvarti," she tells the narrator [168]). When Ludmilla provides direct guidance but does not read the novels, they continue to follow the trajectory that her desire has established, focusing on love triangles in the story of Bernadette, Ruedi, and Jojo (*Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*), which includes the element of comic violence, and in the story of the mirror-collecting narrator and his relationships with his wife Elfrida and mistress Lorna (*In una rete di linee che s'intersecano*).

When Ludmilla provides neither direct guidance nor partnership in reading, the force of her previous influence on the Lettore's desire leaves him fully capable of locating stories that are consistent with the direction her desire and taste had been taking. The novels he finds are dominated by relationships whose nature grows increasingly complex and illicit – between the visiting professor and his student, Marjorie Stubbs (*In una rete di linee che s'allacciano*); between Madame Miyagi, her daughter Makiko, and the narrator who works for Mr. Okeda (*Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*); and between Nacho, Amaranta, and Jacinta, who may be his sisters (*Intorno a una fossa vuota*). And the level of eroticism continues to increase, particularly in *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, as does the level of violence in *Intorno a una fossa vuota*. When no further direct communication occurs between the Lettore and the Lettore and they no longer share the experience of reading, the Lettore has fully internalized Ludmilla's desires, which allows a new element to appear in the final two stories. Aggressive male behavior makes its first sustained appearance in the novel, when Nacho assaults Amaranta and Jacinta in *Intorno a una fossa vuota* and when the unnamed narrator of *Quale storia laggiù attende la fine?* uses mental erasure to restructure his world and manipulate a meeting with Franziska. Throughout Calvino's novel, the Lettore's internalizing of Ludmilla's desires is accompanied by an interiorization of the novels he finds, which transform into increasingly abstract and erotic tales of complex relationships and male aggressiveness.⁵ As Irina Piperin says sarcastically in

Senza temere il vento e la vertigine, grasping a point that the novel's two male characters will never see: "I sogni maschili non cambiano" (85). The Lettore, like Ludmilla and led by Ludmilla, finds novels that answer his desires as these have been shaped by her desires – or he (mis)reads them in such a way that they do.

* * *

The Lettore's experiences – his quest and (mis)reading – are instructive for all readers, showing how relentlessly we project ourselves into the texts we find. When Calvino's novel journeys into Ludmilla's house, life, and relationships independent of the central male character, a disclaimer immediately appears: "Non credere che il libro ti perda di vista, Lettore" (147). When the Lettore is apparently removed from his quest for Ludmilla, as he travels to remote Ataguitania, searching for a forger but encountering only the "società carceraria che s'estendono sul pianeta," a question pops up: "È ancora la tua storia, questa, Lettore?" (216). Yes, of course, it is still his story, and in a moment he is proclaimed "il protagonista assoluto di questo libro" (220). If we are always at the center of the stories we read, this is because our reading of them emerges from our own desire, which is shaped by other people's desires, and from our background, culture, and ideology. Hence we must not share Silas Flannery's yearning to return to a condition of "una lettura disinteressata" (169) or join Mr. Cavedagna in his dream about going back to the chicken coop of his youth, where he engaged in reading untouched by professional concerns or the years of personal experience that now shape his perceptions (97). Most of all, we must not participate in the Lettore's dream "di ritrovare una condizione di lettura naturale, innocente, primitiva" (93), a dream he never escapes, since even near the end of the book he presents a naive, essentialist view of the reading process:

. . . a me nei libri piace leggere solo quello che c'è scritto; e collegare i particolari con tutto l'insieme; e certe letture considerarle come definitive. . . (258)

By missing the lesson that we cannot *not* find exactly the stories we seek – and that we will be the protagonists of those stories, whose source and subject matter will be our desires – the Lettore remains unaware of the nature of perception, including reading and interpretation.

By remaining alert, however, we realize that we, no less than the Lettore, are conditioned or constructed – in Calvino's novel, by Ludmilla's desire and

taste – to (mis)read the texts we find. Kathryn Hume's general observation about Calvino – "He knows that we create such meanings" (6) – is reinforced by Marilyn Orr's remark about what Ludmilla, the Lettore, and presumably we readers should learn from Calvino's novel: "Reading is not a matter of finding the truth, then, but of perceiving and creating it" (217; see Cannon 106 and Bencivenga 4). When Ludmilla's desire calls for "i romanzi . . . che mi fanno entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata" (29), for example, we are highly attentive – but selectively so, readily locating the "concreto, corposo" description in *Fuori dell'abitato di Malbork*, particularly when the frying onion focuses our attention in the opening scene (33). When the power of Ludmilla's desire conditions our perceptions and desires to find a wealth of "precisa, concreta, ben specificata" detail in *Fuori dell'abitato di Malbork*, it simultaneously predisposes us to be blind to the same phenomena in other novels. In *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, Ludmilla's prompting makes us so eager to detect "la presenza" around things that we overlook the fact that the meteorologist Mr. Kauderer does his tasks with "scrupolo e metodica attenzione" (57), a habit the narrator inherits when he attends to the pluviometer, barograph, and anemometer (65-66). In *In una rete di linee che s'intersecano*, we foreground evidence that elicits "un senso di disagio" that Ludmilla wants, even as we slide over the narrator's remark that "Vorrei che tutti i dettagli che scrivo concorressero nel comunicare l'impressione d'un meccanismo d'alta precisione. . ." (164). And in *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, Ludmilla's interest in "un nodo di rapporti umani" holds our attention, causing us to neglect the narrator's explanation that "avrei voluto separare la sensazione d'ogni singola foglia di ginkgo dalla sensazione di tutte le altre" (199). Just as we are conditioned to look for the very elements that Ludmilla identifies, so we are conditioned to look for them only in the next novel we encounter. Thus we pay special attention to concrete details when reading *Fuori dell'abitato di Malbork*, but even when rereading we fail to see that the frying onion could be the perception of "una mente esatta e fredda," the criterion Ludmilla later invokes (157). Similarly, we miss the moment in *Fuori dell'abitato di Malbork* when Gritzvi attempts to clasp the "fantasmi femminili che svaniscono nella loro diversità irraggiungibile" (38), which fits Ludmilla's later criterion of "la presenza" around things, "il segno di non so cosa" (45), and we overlook information that satisfies the desire for tangled relationships – "quanto di più oscuro, crudele e perverso" (192) – which exist between Ponko, Gritzvi, Brigd, Zwida, and the Ozkart and Kauderer families.

Such shaping of our perceptions and interpretations, as well as the Lettore's, which leads us to emphasize some elements and neglect others, is also evident in the wide range of critical interpretations of *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. When the author himself turns reader, Calvino pronounces that the book "concerns individuals confronted by a menace which comes from a powerful, collective, anonymous source of evil, individuals who have involved themselves in this danger because of the attraction of a female character" (Gray 22). Referring specifically to the ten novels, Nuccia Bencivenga observes an equally threatening pattern when each protagonist confronts "an incomprehensible situation, by a heavy blow, by a mysterious and unrelenting attack on his existence and identity" (8-9). Madeleine Sorapure sounds another pessimistic note when she argues that the fragmented novels are filled with "characters who misread signs in their obsessive drive toward a metaphysical ideal" (709). Viewing the novels from a very different perspective, however, some readers detect an optimistic pattern. In the last five novels that the Lettore finds, Mary Jo Muratore recognizes "an attempt to counter impending doom with scenes of last minute rescues" (112-13). And Marilyn Orr connects all of the novels to the lives of the Lettore and the Lettore: "Together these *incipits* form a mythic story that gives structure and meaning to the Readers' experience" (212-13). Conditioned by Ludmilla's cues, which are scattered throughout the numbered chapters, these diverse readings, and the one presented in this essay, testify not only to Professor Uzzi-Tuzii's view that "ogni interpretazione esercita sul testo una violenza e un arbitrio" (68) but also to the power of Ludmilla's desire.

University of Wisconsin, Oshkosh

NOTES

¹ Both the translated quotation in my main title and the expression "The Other Reader" in the text of this essay come from William Weaver's excellent translation of Calvino's novel (78, 29). I use the translated quotation here because of its clear gender markers, which are not present in the Italian original. Throughout the essay proper, all quotations from Calvino's novel are taken from the 1979 Einaudi edition.

² Writing about Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Geoffrey Green makes the following connection between the processes of writing and reading, as well as between the two main characters' roles: "Writing . . . is a specific process that occurs as a function of, in anticipation of, another process that has not yet taken place – reading. . . . It is for this reason that the Other Reader is able to predict – by giving shape to her own

desires for a text – the form of the text that the Readers encounter. . . . [I]t is that wanting that is incorporated into the process of writing" (103).

³ Various critics have noted that desire occupies a central place in Calvino's novel. See de Lauretis 76, 81; Bencivenga 1-4; Mazzoni 59-60; Cotrupi 283-84; Green 103; Malmgren 107, 114.

⁴ Kathryn Hume provides a concise overview of how various critics perceive Ludmilla: "We find clashing responses to Ludmilla's demands for a different kind of fiction when she is scarcely launched in the one previously demanded. To some critics she is the innocent reader . . . or an amateur . . .; to [another critic], Ludmilla stands condemned for not developing a dialogue with the text, but simply reading for fun and escape. Some praise her dedication and openness, seeing in her an avatar of Calvino himself . . ., which Calvino reinforces with his statement, 'Ludmilla sono io' . . .; [another critic] sees her as the author who calls the texts into being. [Another critic], who makes much of the parallels between reading and sex, sees her insatiability as a variant on female sexual rapacity: 'Ludmilla cannot be satisfied textually by Calvino or any number of authors'" (123n15).

⁵ Mariolina Salvatori comments on the Lettore's increasing assertiveness and willingness to take risks as the novel proceeds (197-98). Taking a broader view, Madeleine Sorapure perceptively observes that "the Male Reader's life resembles more and more closely the fictions he reads" (709).

WORKS CITED

- Badley, Linda C. "Calvino *Engagé*: Reading as Resistance in *If on a winter's night a traveler*." *Perspectives on Contemporary Literature* 10 (1984): 102-11.
- Bencivenga, Nuccia. "Caliphs, Travelers, and Other Stories." *Forum Italicum*. 20 (1986): 3-15.
- Calvino, Italo. *If on a winter's night a traveler*. Trans. William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- . *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Giulio Einaudi, 1979.
- Cannon, JoAnn. *Italo Calvino: Writer and Critic*. Ravenna: Longo Editore, 1981.
- Cotrupi, C. Nella. "Hypermetafiction: Italo Calvino's *If on a winter's night a traveller* [sic]." *Style*. 25 (1991): 280-90.
- De Lauretis, Teresa. "Calvino and the Amazons: Reading the (Post) Modern Text." *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987. 70-83.
- Feinstein, Wiley. "The Doctrinal Core of *If on a winter's night a traveler*." *Calvino Revisited*. Ed. Franco Ricci. U of Toronto Italian Studies 2. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. 147-55.
- Gray, Francine du Plessix. "Visiting Italo Calvino." *New York Times Book Review*. 21 June 1981: 22-23.
- Green, Geoffrey. "Ghosts and Shadows: Reading and Writing in Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler*." *Review of Contemporary Fiction*. 6 (1986): 101-05.
- Hume, Kathryn. *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*. Oxford: Clarendon P, 1992.
- Malmgren, Carl D. "Romancing the Reader: Calvino's *If on a winter's night a traveler*." *Review of Contemporary Fiction*. 6 (1986): 106-16.
- Mazzoni, Cristina. "(Re)constructing the Incipit: Narrative Beginnings in Calvino's *If on a winter's night a traveler* and Freud's *Notes upon a Case of Obsessional Neurosis*." *Comparative Literature Studies*. 30 (1993): 53-68.

- Muratore, Mary Jo. "The Reader Defied: Text as Adversary in Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore*." *Quaderni d'Italianistica*. 15 (1994): 111-19.
- Orr, Marilyn. "Beginning in the Middle: The Story of Reading in Calvino's *If on a winter's night a traveller* [sic]." *Papers on Language and Literature*. 21 (1985): 210-19.
- Ricci, Franco. "The Readers in Italo Calvino's Latest *Fabula*." *Forum Italicum*. 16 (1982): 82-102.
- Salvatori, Mariolina. "Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler*: Writer's Authority, Reader's Autonomy." *Contemporary Literature*. 27 (1986): 182-212.
- Sorapure, Madeleine. "Being in the Midst: Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler*." *Modern Fiction Studies*. 31 (1985): 702-10.

LUCIA RE

CALVINO E IL CINEMA:
LA VOCE, LO SGUARDO, LA DISTANZA.

Uno degli scritti più suggestivi e relativamente meno noti di Calvino si intitola "Il silenzio e la città." Apparve nel volume di Giovanni Fanelli intitolato *Firenze perduta: L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*, edito da Franco Maria Ricci nel 1982. Devo la scoperta di questo testo al traduttore di Calvino, William Weaver, che lo lesse ad alta voce durante un convegno su Calvino al quale partecipammo insieme qualche anno fa all'Università della California a Davis. Ascoltandolo lo trovai stranamente commovente. Leggendolo poi accanto alle riproduzioni dei quadri di Borbottoni (un artista di cui non avevo mai sentito parlare prima), mi colpì il contrasto tra le immagini estremamente statiche (benché suggestive e delicatamente poetiche), e il senso di movimento, o meglio di visione in movimento, che scaturiva dal testo di Calvino. Il testo inizia così: "Il silenzio entrò nella città di primo pomeriggio. S'infilò per le porte turrette e merlate, occupò le logge arcate per arcata, s'incanalò per le strade a ridosso delle mura, s'addossò agli spalti, ricolmò gli scannafossi".¹ E' come se Calvino avesse letteralmente animato il silenzio del pittore, dando vita alle immagini e mettendole in movimento, pur mantenendo allo stesso tempo il senso di una mancanza assoluta di voci e di suoni. Leggendo il testo si ha l'impressione di guardare un breve film muto surrealista.

La passione di Calvino per le arti visive è ben nota. Nelle sue opere letterarie viene sempre privilegiato lo sguardo, l'atto di vedere, guardare, osservare, e la fenomenologia della visione in tutti i suoi aspetti. Ciò lo rende forse il più "visivo" di tutti gli scrittori italiani contemporanei. Lo stesso Calvino, nella lezione per l'università di Harvard sulla "Visibilità" che divenne poi uno dei *Six Memos for the Next Millennium* (noti nella versione italiana come *Lezioni americane*), fa notare che all'origine di ognuno dei suoi racconti c'è un'immagine visiva: un uomo tagliato a metà, un ragazzo che si arrampica su un albero, un'armatura vuota che si muove e parla. Ma l'ossessione visiva di Calvino non si limita alle immagini iniziali: anche l'organizzazione della narrazione, le simmetrie che la caratterizzano e perfino il suo svolgersi concettuale tendono ad essere ordinati visivamente (basti pen-

sare a *Il castello dei destini incrociati* o a *Le città invisibili*), come se le storie di Calvino fossero destinate prima di tutto a essere viste, visualizzate anziché “lette,” ascoltate e afferrate o comprese in altro modo. *Le cosmiche* e *Palomar* offrono esempi illuminanti di questa tecnica di narrare per immagini. La tecnica visiva di Calvino è basata sulla manipolazione della distanza. Tutti ricordano il modo spassionato e vagamente comico con cui il signor Palomar guarda il seno nudo della bagnante da una prospettiva estremamente ravvicinata, come se i suoi occhi, simili a una cinepresa, fossero in grado di effettuare un potente movimento di zoom. Come ha osservato Antonio Costa, la scansione narrativa di Calvino e le sue tecniche di inquadratura appaiono spesso spiccatamente cinematografiche.² Il modo di guardare di Calvino è in effetti per molti versi analogo a quello del cinema, specialmente il cinema hollywoodiano degli anni '30 di cui Calvino si nutriva giornalmente da ragazzo a San Remo prima della seconda guerra mondiale. Calvino usciva di casa nel pomeriggio e (all'insaputa dei genitori) andava al cinema, a vedere due, a volte tre film quasi tutti i giorni. Secondo quanto Calvino ci racconta nel suo saggio del 1971, “Autobiografia di uno spettatore”, andare al cinema aveva il gusto di un piacere proibito.³ C'è da pensare che il cinema abbia contribuito in modo determinante a formare l'immaginazione di Calvino, forse più dei libri letti o degli amati fumetti del *Corriere dei piccoli*. Perciò non sorprende che il primo testo in assoluto pubblicato da Calvino sia stato probabilmente un pezzo sul cinema intitolato “Scene e schermi” siglato “I. c.” e apparso sul *Giornale di Imperia* il 7 luglio 1941,⁴ e che *Le città invisibili* fosse stato concepito inizialmente da Calvino come sceneggiatura per un film (che non fu mai realizzato).⁵

Al cinema Calvino vedeva tutto, compresi i film fascisti di quel periodo, ma i film che lasciarono le tracce più profonde, diventando per lui sinonimi del cinema stesso, furono i film hollywoodiani con le grandi stelle come Spencer Tracy, Clark Gable, Gary Cooper, William Powell e soprattutto gli indimenticabili corpi e visi di Jean Harlow, Marlene Dietrich, Barbara Stanwick e Jean Crawford. Dico “corpi e visi” perché naturalmente questi film erano doppiati in italiano. Calvino ha delle cose interessanti da dire nella sua “Autobiografia di uno spettatore” sugli effetti perturbanti del doppiaggio. Le voci italiane gli sembravano completamente e fastidiosamente estranee alle immagini sullo schermo, e come spettatore egli tendeva ad ignorarle facendo finta di non sentirle (in parte perché sapeva che il dialogo originale veniva spesso contraffatto dalla censura). Il fascino del cinema per Calvino aveva poco a che vedere con la voce e con le parole: era soprattutto un fascino visivo e in un certo senso il cinema per lui rimase per sem-

pre muto, un'esperienza essenzialmente di sguardi. La storia la si coglieva attraverso le immagini che si muovevano proiettate sullo schermo; della voce e del dialogo si poteva anche fare a meno. Le immagini in bianco e nero dei corpi e visi delle stelle di Hollywood, soprattutto le donne, erano in un certo senso anch'esse incorporee e astratte, puri segni sulla superficie dello schermo: "Anche la più carnale delle americane di allora, la biondo-platino Jean Harlow, era resa irreale dal biancore abbagliante della pelle. Nel bianco-e-nero la forza del bianco operava una trasfigurazione dei visi femminili, delle gambe, delle spalle e scollature, faceva di Marlene Dietrich non l'oggetto immediato del desiderio ma il desiderio stesso come essenza extra-terrestre"(p. 34). Attraverso la rimozione calviniana della voce, la normale distanza dello spettatore dallo schermo risulta perciò raddoppiata, moltiplicata al punto da far sembrare che le immagini emanino da corpi celesti e che il desiderio sia una sostanza purificata ed ineffabile.⁶

I primi film che Calvino vide da bambino erano film muti. Erano per la maggior parte film educativi attentamente selezionati dai genitori, che avevano un proiettore in casa. La madre di Calvino permetteva che si vedessero alcune comiche di Harold Lloyd e di Charlie Chaplin, ma al secondo preferiva il primo, perché a suo dire Charlot era troppo maleducato.⁷ In un'intervista del 1981 con Lietta Tornabuoni, Calvino ricorda di essere andato al cinema a vedere per la prima volta due film "parlati" accompagnato da sua madre. Si trattava di due pseudo-documentari, *Africa parla* e *Trader Horn*. Contenevano scene di violenza e di tortura "inflitta dai selvaggi agli esploratori" e la madre di Calvino, giudicando i film "nocivi al sistema nervoso", si alzò e portò via Calvino prima della fine.⁸ La prima esperienza calviniana del "parlato" cinematografico avvenne quindi sotto il segno del "primitivo," della violenza, e della proibizione materna. Il senso di disagio che Calvino sentì sempre nei confronti della parola e della voce è ben noto. A volte Calvino si trovava letteralmente a balbettare come un bambino in cerca delle parole da dire, mentre invece amava molto disegnare, scarabocchiare, fare diagrammi e schizzi (era un grande ammiratore di Saul Steinberg), e naturalmente scrivere. La parola orale, detta a voce alta, era invece addirittura repellente per Calvino. In un colloquio del 1973 con Ferdinando Camon (condotto per la maggior parte attraverso uno scambio epistolare), Calvino si espresse in termini espliciti e (per lui di solito così riservato) stranamente "forti" in proposito: "Ho sempre avuto un certo disgusto per la parola parlata . . . un disgusto fondamentale per la parola, per questa cosa che esce dalla bocca, informe, molle molle".⁹ E' interessante notare come per Calvino la parola parlata sia intimamente connessa con il corpo,

con la bocca e la lingua, e quindi con l'oralità in senso fisico che risale all'esperienza "primitiva" del poppante, e a quello che Freud chiama il piacere della "fase orale." Tale piacere secondo Freud diviene successivamente, nel distanziamento obbligatorio del bambino dal corpo materno (messo in vigore dalla madre stessa), oggetto di proibizione e censura e quindi di "disgusto."¹⁰ Il piacere orale viene distanziato, rimosso, e spostato su altri oggetti. Per quanto disgustosa, la voce sembra quindi mantenere per Calvino un aspetto perturbante. Per dare piacere, un film per Calvino deve comunque essere muto, o essere "reso" muto (il doppiaggio fascista serviva a legittimare questo desiderio di silenzio). Il cinema, che nella sua purezza originaria era in effetti muto, è una forma di spettacolo che (contrariamente al teatro, che non può fare a meno della voce) comunica essenzialmente per immagini. Nel prediligere nel cinema il silenzio, e la purezza visiva delle immagini, Calvino si avvicina a Pirandello (che in un famoso saggio deprecò l'invenzione del parlato) e a registi come Bergman, Antonioni e Bresson.

La qualità perturbante della voce e del parlato per Calvino, e il suo desiderio di non sentirli o di distanziarli, può avere anche una spiegazione politica. Come la letteratura americana, anche il cinema americano negli anni '30 rappresentava una dimensione quasi mitica di alterità, di apertura e di libertà per chi viveva nella realtà autarchica e soffocante dell'Italia fascista. Quelle voci italiane che doppiavano gli attori americani (cambiandone le parole secondo criteri dettati dal regime) rappresentavano quasi una fascistizzazione e quindi una corruzione del cinema americano. Anche i grandi film francesi degli anni '30 per Calvino erano associabili con il cinema americano in quanto "altri" rispetto al fascismo, e permettevano di fantasticare di una vita e un mondo diversi. Dei film italiani visti in quel periodo Calvino dice solo (nell' "Autobiografia di uno spettatore") che non valeva la pena di ricordarli. Tuttavia, in un brano suggestivo dello stesso saggio, Calvino ricorda come proprio quelle voci italiane, false e presumibilmente odiose, quando le udiva emergere dalle sale cinematografiche davanti a cui passava passeggiando di pomeriggio, lo attraessero come un canto delle sirene, invitandolo a entrare e ad abbandonarsi alla seduzione del cinema.

Quando andava di nascosto al cinema nel pomeriggio a San Remo, Calvino di solito si trovava solo nella sala buia, e metteva le gambe a cavalcioni della poltrona davanti alla sua. Tutti i suoi amici erano fuori a giocare a pallone o a fare su e giù per il corso nel rituale della passeggiata e del corteggiamento adolescenziale, fatto di occhiate e chiacchiere. Calvino preferiva il buio accogliente e la solitudine della sala cinematografica, e l'erotismo dello spettatore. Quest'erotismo dello spettatore venne a costituire

un aspetto primario della sensibilità di Calvino scrittore, contribuendo a dare forma e a controllare l'intera sua produzione letteraria e critica. La distanza necessaria di cui Calvino parla così spesso, e che è stata ripetutamente interpretata dai critici come sintomo del suo intellettualismo, della sua presunta freddezza e mancanza di passione, di un suo scontroso Cartesianesimo, è soprattutto da vedere invece come la distanza che separa lo spettatore dalle immagini sul grande schermo e che, non importa quanto le immagini possano apparire vicine attraverso lo zoom o i primi piani più estremi, non può mai essere colmata o chiusa. Essa deve essere sempre fermamente mantenuta perché sia possibile la visione. Il piacere dello spettatore dipende da questa distanza erotico-conoscitiva; la fermezza, la fissità, il rigore e la *consistency* della distanza – qualità inerenti alla scrittura di Calvino – ne sono componenti essenziali e funzionali.

La scrittura di Calvino duplica questo meccanismo spettatoriale cinematografico fedelmente, come in uno specchio: non solo la realtà è ritratta come uno spettacolo visto e visibile a distanza, ma la mancanza o eliminazione della distanza vengono rappresentati come offuscamento e dissoluzione della realtà stessa (e a volte come punto d'entrata in un'altra realtà, dove però si deve rapidamente ristabilire una qualche distanza prospettica).¹¹ La tecnica narrativa classica del punto di vista, in Calvino viene esaltata e raffinata in senso cinematografico. C'è sempre "colui che vede," uno scrutatore, uno spettatore di cui seguiamo lo sguardo nel (rin)tracciare il senso di una storia. Leggere Calvino è sempre come vedere un film: uno non può mai dimenticare che sta *guardando* (anche se sta leggendo), né Calvino vuole che lo dimentichiamo. Calvino aveva orrore delle narrative del flusso della coscienza, e soprattutto odiava lo stile della "école du regard", dove la distanza (e la differenza) tra soggetto e oggetto, colui che guarda e ciò che viene guardato, sono ambigui e confusi.

Stephen Heath ha persuasivamente mostrato che la distanza strutturale inerente alla fenomenologia spettatoriale del cinema è legata alla scopofilia, e quindi alla paura della castrazione (cfr. "Difference", 51-112). Nel caso di Calvino questo meccanismo è ulteriormente complicato dalla femminizzazione e rimozione della voce: benché il canto delle sirene quando emerge dalla sala cinematografica sia infinitamente seducente, le sirene rappresentano pur sempre un pericolo mortale e devono essere messe a tacere e allontanate. L'immaginazione di Calvino e il suo modo di essere e scrivere da spettatore sembrano quindi essere radicati nell'economia voyeuristica del cinema narrativo di tipo hollywoodiano e nel principio del piacere visivo dello schermo (basato sulla logica della scopofilia) identificati da alcune

teoriche femministe del cinema, e soprattutto da Laura Mulvey (Vedi “Visual Pleasure and Narrative Cinema” e “Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema” in *Visual and Other Pleasures*). Voyeuristica, ma anche narcisistica e feticistica, poiché queste tre dimensioni sono sempre congiunte. Narciso che si innamora dell’immagine riflessa su cui proietta il proprio desiderio è un mito archetipo del cinema, e la morte a cui Narciso va incontro per non aver mantenuto la distanza necessaria dall’immagine feticizzata conferma l’ineluttabile logica della fenomenologia spettatoriale. Come quella di Calvino, la fissazione di Narciso per e nell’immagine riduce a silenzio la voce femminile. Ipnotizzato dall’immagine di se stesso, Narciso diventa sordo alla voce di Eco come Calvino lo è a quella delle sirene una volta che è seduto nel cinema e guarda lo schermo ignorando il parlato. Come la ninfa Eco, che si dice fosse capace soltanto di ripetere, deformandole, le parole altrui, le voci dei doppiatori nel saggio autobiografico di Calvino tradiscono l’originale e non devono essere ascoltate. All’origine del sospetto, della paura e persino dell’odio di Calvino per la parola parlata (tradizionalmente associata alla ingannevole seduzione femminile), è la paura del tradimento e dell’incoato e primitivo. La mollezza e mancanza di forma della parola (“informe, molle molle”) ne fanno in effetti una sineddoche della femminilità. Solo la parola scritta e le immagini che essa costruisce e mette in moto sono dure, affidabili, e precise.

Il narcisismo di Calvino permea tutti i suoi testi creativi e critici anche quando (ed è quasi sempre) egli rifiuta di parlare di sé, di dire “io”, rifiuta cioè la dimensione autobiografica e introspettiva. Ciò che egli ci dà è però in effetti sempre un riflesso abbagliante e affascinante di se stesso e del suo immaginario come proiettato su un grande schermo o in uno specchio. In questo senso il titolo del saggio “Autobiografia di uno spettatore” (che avrebbe dovuto essere un saggio su Fellini, ma che di Fellini dice molto poco) è ridondante. Autobiografia e condizione di spettatore sono la stessa cosa per Calvino. Come lettori di Calvino ci troviamo sempre quindi nella posizione di voyeurs: guardiamo “Calvino” che guarda un’immagine riflessa di sé. Dico “noi” ma per una donna si tratta pur sempre di una posizione piuttosto difficile da assumere: una lettrice di Calvino è sempre in qualche modo fuori posto, o meglio “spiazzata” dal lettore ideale di Calvino, il quale (con la parziale eccezione di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, in cui con palese sforzo Calvino cerca di creare un ruolo e uno spazio anche per una lettrice), è sempre implicitamente di sesso maschile.

La sala cinematografica è il luogo primario per un rito di iniziazione – l’iniziazione alla condizione di spettatore – in cui si pongono le basi per un’e-

laborazione mitica, quella dello spettatore voyeurista-narcisista, con la sua distanza necessaria dallo schermo. Nessuno ha descritto questo tipo di distanza meglio di Roland Barthes in "En sortant du cinéma", un saggio sulla propria esperienza di *cinéphile* scritto solo quattro anni dopo "L'autobiografia di uno spettatore" di Calvino. Secondo Barthes, una volta che il senso della "obbligatoria" distanza critica e ideologica dal film che si sta guardando viene messo tra parentesi, si può cominciare ad avere del cinema un'esperienza diversa di "doppia seduzione" che eccede e sorpassa il film, e che ha a che vedere con la situazione, la condizione stessa dello spettatore in quanto tale, seduto nel buio del cinematografo. Il primo aspetto di questa seduzione deriva dal fascino dello schermo, dove il corpo narcisistico s'immagina riflesso e si perde. L'altro è la feticizzazione non dell'immagine sullo schermo ma di ciò che lo circonda e lo distanzia – l'oscurità, il fascio di luce del proiettore, l'insegna luminosa che indica l'uscita. "Ciò di cui mi servo per prendere le distanze rispetto all'immagine, ecco, in fin dei conti, ciò che mi affascina: sono ipnotizzato da una distanza e questa distanza non è critica (intellettuale); è, se così si può dire, una distanza amorosa".¹² Secondo la fenomenologia dello spettatore cinematografico di Barthes, lo spettatore nella sala cinematografica non regredisce a una condizione rassicurante di oscurità intrauterina che gli permette di vivere indisturbato le proprie fantasie. Al contrario, egli deriva piacere dalla distanza stessa che lo separa dalle immagini sullo schermo, e dalla coscienza di essere in un cinematografo. La poetica della distanza cinematografica di Calvino vive dello stesso erotismo. Invece di essere il sintomo di una lontananza puramente intellettuale e critica (la fredda razionalità che tanti critici gli rimproverano), la distanza di Calvino è come quella di Barthes, una distanza amorosa.

Non bisogna credere però che Calvino amasse tutto il cinema. E' vero invece che egli amò molto "andare al cinema", l'esperienza del cinema. Calvino mantenne sempre un rapporto dilettantesco e amatoriale con il cinema, scrivendo occasionalmente recensioni e persino alcuni trattamenti e abbozzi di sceneggiature. Contrariamente a molti altri scrittori suoi contemporanei non entrò però mai professionalmente nel mondo del cinema. Questa condizione amatoriale fu proprio quella che gli permise di continuare ad amare il cinema: anche in questo sentì che era necessario mantenere una distanza, la distanza necessaria a nutrire il desiderio. Ciononostante, Calvino aveva delle preferenze e dei gusti precisi in materia di cinema. Abbiamo già visto che cosa pensava dei film usciti durante l'era fascista. Benché il suo fosse uno sguardo cinematografico e la sua narrativa esplo-

rasse strategie analoghe a quelle cinematografiche, Calvino non ebbe una relazione facile col mondo del cinema dopo la seconda guerra mondiale, e con il tipo di spettatore “costruito” e sfruttato da tale cinema. Un articolo pubblicato su *Cinema Nuovo* (II, 10, 1 maggio 1953), intitolato “Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa” è particolarmente rivelatore. Calvino fa riferimento all’esperienza “di massa” che andare al cinema era diventato in quegli anni: andare al cinema voleva dire “sedersi in mezzo a una platea di gente che sbuffa, ansima, sghignazza, succhia caramelle, ti disturba, entra, esce, magari legge le didascalie forte come al tempo del muto; il cinema è questa gente, più una storia che succede sullo schermo”.¹³ Per quanto Calvino desideri sembrare interessato a questo tipo di esperienza di massa e ai film che la costruiscono e la sfruttano (come quelli di Steno e Monicelli e quelli di Luigi Zampa a cui fa riferimento l’articolo) è chiaro che il modello spettatoriale di Calvino è molto diverso ed è essenzialmente ancora quello delle sue prime esperienze a San Remo nel cinema vuoto in cui lui stava solo a “leggere” le immagini sullo schermo: “Forse sto invecchiando: vedo i film con lo stesso atteggiamento con cui leggo i manoscritti del mio ufficio in casa editrice. A pensarci è una cosa terribile: *come uno che se ne sta solo e legge*”(ibid., p. 1889). Il cinema per Calvino è sempre stato, come la letteratura, un oggetto (per quanto amoroso e visivo), di *lettura*, e quindi un’esperienza essenzialmente solitaria e silenziosa. Il fatto che molti dei registi e sceneggiatori neorealisti fossero suoi amici, gente con cui parlava e andava spesso in trattoria, gli rendeva difficile guardare e amare i loro film. Il senso di meraviglia e di distanza amorosa non c’erano più, minati dalla familiarità.¹⁴

Contrariamente a molti scrittori italiani della sua generazione per cui la narrativa neorealista e il cinema andavano naturalmente insieme, e che si muovevano con agio dall’una all’altro, Calvino scrisse un solo trattamento cinematografico di impianto neorealista (mai realizzato) ed era un critico cinematografico reticente e spesso annoiato (uno dei suoi articoli scritti dal festival di Venezia si intitola “La noia a Venezia”). Pochissimi dei suoi testi sono stati adattati per il grande schermo, e con risultati che lasciano spesso a desiderare.¹⁵ Il cinema per Calvino rimase essenzialmente il cinema narrativo di Hollywood degli anni ‘30 che vide da adolescente e da giovane prima della guerra. Calvino apprezzava anche a quell’epoca il cinema francese e Jean Gabin era un suo idolo. Quasi tutto quello che venne dopo, dal neorealismo alla *nouvelle vague* gli sembrò (con l’eccezione dei Western all’italiana di Sergio Leone, e di alcuni film di Nanni Moretti e di pochi altri) vuoto e insignificante. Particolarmente sgradito gli fu *A bout de souffle* di Godard.

Quando alla fine degli anni '60 e negli anni '70 a Parigi Calvino ricominciò ad andare al cinema quasi tutti i giorni, fu per vedere finalmente i film hollywoodiani degli anni '20 e '30 in versione originale e, soprattutto, per ricordare e rivivere da lontano l'esperienza di spettatore della sua adolescenza. "Distanza" è di nuovo la parola chiave. Secondo quanto Calvino ci dice in "Autobiografia di uno spettatore", i film di Hollywood lo affascinarono in parte perché dispiegavano sullo schermo un mondo strano ed irreale di immagini in bianco e nero, corpi, visi, storie, situazioni e personaggi che non avrebbero potuto essere più lontani dalla sua vita giornaliera a San Remo. Il cinema hollywoodiano aveva rappresentato per Calvino il primo incontro con forme di straniamento e defamiliarizzazione, che, trasformate in nuove strategie narrative e rappresentative, sarebbero poi diventate caratteristiche della sua opera.¹⁶ Con la precisione maniacale che avrebbe poi caratterizzato il suo modo di scrivere, Calvino si impadronì del linguaggio del cinema hollywoodiano. Non solo imparò tutti i nomi degli attori e delle attrici, dei registi, dei produttori, e degli studios, ma si lasciò affascinare da quello che in effetti era il sistema semiotico astratto e convenzionale del cinema hollywoodiano, la codificazione rigorosa dei ruoli, dei generi, delle situazioni e delle connotazioni visive che, benché costituissero un sistema chiuso, permettevano infinite permutazioni.¹⁷ L'esperienza fondatrice dell'andare al cinema segnò quindi l'inizio della sua ossessione per le permutazioni semiotiche, un'ossessione che eventualmente lo portò a opere combinatorie come *Il castello dei destini incrociati* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. La rivisitazione dei film di Hollywood a Parigi contribuì a comprendere e a razionalizzare a posteriori la struttura combinatoria di quel cinema, ormai divenuto classico, che lo aveva così sedotto, e a attivare l'immaginazione semiotica del Calvino degli ultimi anni '60 e degli anni '70 e '80.

I musicals di Fred Astaire e Ginger Rogers erano tra i preferiti di Calvino. Come disse nell'intervista del 1981 con Lietta Tornabuoni, egli trovava che fossero meccanismi perfetti e formalmente conchiusi di grande rigore e bellezza, mentre Fred Astaire era addirittura oggetto di adorazione da parte di Calvino: "le sue straordinarie doti di ballerino lo facevano appartenere a un mondo superumano, ma come personaggio umano aveva humor e grazia" (Pellizzari, cit., p. 131). Come danzatore Fred Astaire è un esempio di qualità sempre ammirate da Calvino (che Pavese aveva battezzato "scoiattolo della penna"): leggerezza, agilità, rapidità. L'incapacità di Calvino di creare un personaggio femminile di qualche profondità o interesse, e in fondo l'indifferenza di Calvino nei confronti del personaggio in generale e

in particolare degli aspetti psicosessuali e fisici del desiderio e dell'erotismo sono legati alla superficialità cronica del cinema hollywoodiano (rappresentata in modo emblematico seppure elegantissimo dai musicals di Fred Astaire e Ginger Rogers) e alla tendenza di quel cinema a sublimare e purificare la sessualità. Quando Hollywood dovette piegarsi ai requisiti "moralì" del codice Hays nel 1934, Fred Astaire non ebbe affatto bisogno di cambiare stile; la sua eleganza un po' asettica era già a prova di censore, e fu lui a promuovere e elevare Ginger Rogers (dal ruolo un po' troppo terrestre di Anytime Annie in *42nd Street*) a quello di sua eterna e eterea partner romantica. Come Calvino nota in "Autobiografia di uno spettatore", le donne erano dei fantasmi erotici extraterrestri nei film hollywoodiani, benché per ironia, intelligenza, risolutezza e competitività, le donne incarnate da Katherine Hepburn e soprattutto da Myrna Loy fossero perturbanti ed attraenti per il giovane Calvino, e divenissero una specie di ideale erotico che aveva il vantaggio di essere enormemente distante, rimosso in modo quasi assoluto dalla realtà delle donne in Italia in era fascista.¹⁸

UCLA

NOTE

¹ Il testo si trova ora in Calvino, *Romanzi e racconti*, 390-396.

² Cfr. "Il senso della vista", in *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, 21-35. Costa sostiene che *Palomar* in particolare è una ricapitolazione della storia delle tecniche cinematografiche a partire addirittura da antecedenti storici come la cronofotografia di Etienne-Jules Marey. Quest'ultima ossevazione è particolarmente interessante perché fa pensare a un possibile legame tra Calvino e il futurismo.

³ Il saggio fu pubblicato come prefazione al libro di Federico Fellini, *Quattro Film*, e si trova ora in *Romanzi e racconti*, 27-49.

⁴ Il pezzo, che è una recensione dei film *San Giovanni decollato* e *Alessandro, sei grande*, è stato attribuito a Calvino da Pietro Ferrua. Cfr. Mondello 28. Una bibliografia parziale di scritti di Calvino sul cinema si trova in Pellizzari, *L'avventura*, cit., 145-77.

⁵ La sceneggiatura, intitolata *Marco Polo* si può ora leggere nel terzo volume dei *Romanzi e Racconti* di Calvino, 509-586. Nel suggerire quanto di profondamente cinematografico ci sia nell'immaginario di Calvino, non intendo però suggerire che per lui la letteratura fosse meno importante. A questo proposito cfr. il mio "Calvino and the Value of Literature".

⁶ Sul tema della distanza nella storia del rapporto di Calvino col cinema, cfr. Michele Canosa, "La distanza" in Pellizzari, 49-67. Canosa traccia una cronaca delle variazioni del tema della distanza negli scritti di Calvino sul cinema ma ne trascura il ruolo strutturante nella poetica calviniana, e gli aspetti che hanno a che vedere con i rapporti di genere e la distanziamento del femminile.

⁷ Ciononostante o proprio per questo Calvino ebbe una grande ammirazione per Chaplin, come si può dedurre dalla sua recensione entusiastica di *Monsieur Verdoux*,

"Charlot e i finti tonti", pubblicata con il titolo "Charlot ha perso la pazienza" in *Partito e massa*, aprile 1948, 47, e ora in *Saggi*, vol. 2, 1879-1882. In un articolo pubblicato sull'*Unità* il 31 maggio 1953, Calvino paragona inoltre Chaplin a Picasso: "Chaplin e Picasso, i due più fantasiosi innamorati della vita che il nostro secolo conosca, ci insegnano la fiducia nella vittoria dell'intelligenza e della generosità umana" (*Saggi*, 2163).

⁸ L'intervista uscì su *La Stampa*, 23 agosto 1981, a p. 3, ed è riprodotta in Pellizzari, 123-134.

⁹ Il colloquio apparve in Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche* e poi in Calvino, *Saggi*, vol. 2, 2773-2796. La frase citata è a p. 2776.

¹⁰ Mi riferisco in particolare ai *Tre saggi sulla teoria della sessualità*, del 1905.

¹¹ In questo senso è da vedere per esempio il brano sulla "decostruzione" della scacchiera attraverso un ravvicinamento prospettico progressivo e un tuffo nella porosità della materia lignea in *Le città invisibili*.

¹² Il saggio di Barthes ("En sortant du cinéma") uscì su *Communications* e se ne ebbe una traduzione italiana qualche anno dopo.

¹³ L'articolo si trova ora riprodotto in *Saggi*, cit., 1888-1890.

¹⁴ Nello stesso articolo del 1953, "Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa," Calvino osserva: "io trovo che vedere i film ha perso molto del suo carattere meraviglioso, adesso che quelli che li fanno sono i nostri amici . . . e mi diverto di meno." Si veda anche l'intervista già citata del 1981 con Lietta Tornabuoni in Pellizzari, *L'avventura di uno spettatore*, 133, dove Calvino riconosce (pur con la sua usuale reticenza) l'impatto fondamentale della sue prime esperienze come spettatore: "I gusti dell'adolescenza sono stati spazzati via . . . Però, chissà: non so. Quando sono entrato a far parte del mondo della carta stampata, il cinema fatto da persone che potevo conoscere non mi faceva più tanta impressione. *Non c'era più il sentimento di distanza, di mistero mitico, di dilatazione dei confini del reale*" (corsivo mio).

¹⁵ Carlo di Carlo è autore di due film per la televisione, uno basato su *T con zero* e uno su "L'avventura di un lettore" da *Gli amori difficili*. C'è anche un adattamento televisivo del 1970 di *Marcovaldo* con la regia di Giuseppe Bennati. Altri tre racconti da *Gli amori difficili* sono stati trasformati in episodi di film: "L'avventura di due sposi" è diventato un episodio di *Boccaccio '70* di Monicelli (1961) e "L'avventura di un soldato" un episodio di *L'amore difficile* di Nino Manfredi (1962). Francesco Maselli ha fatto un film a 16mm per la televisione basato su "L'avventura di un fotografo" (1982). C'è anche un adattamento parzialmente animato di *Il cavaliere inesistente*, realizzato da Pino Zac nel 1969. Per una filmografia calviniana, cfr. Pellizzari, *L'avventura*, cit., 121-130. Nello stesso volume è da vedere l'esilarante e borgesiano articolo di Pellizzari, "Se una notte d'inverno un produttore", sui film che si sarebbe potuto trarre dai libri di Calvino. "Furto in una pasticceria" uno dei primissimi racconti di Calvino, è servito di ispirazione più o meno diretta a ben tre film molto belli: *Isoliti ignoti* di Mario Monicelli, *Crackers* di Louis Malle, e *Palookaville* di Alan Taylor.

¹⁶ Sulle tecniche di straniamento in Calvino, cfr. il mio *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*.

¹⁷ Nell'articolo già citato del 1953, "Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa," prima della nascita della semiotica in Italia, Calvino (che però aveva già letto Propp) discute i film hollywoodiano in termini che sono proto-semiotici: "Il mio cinema ideale . . . resta quello americano dell'anteguerra, col suo catalogo di divi-personaggi, di convenzioni-situazioni . . . quei film mi divertivo a vederli, e mi divertivo ancora di più a rifletterci sopra, a smontarli, a demolirli . . . anche quelli brutti erano interessanti e istruttivi. [Quel cinema] . . . aveva creato un suo linguaggio – e una sua retorica – autonomi."

¹⁸ I film hollywoodiani tuttavia facevano naturalmente parte, una parte fondamentale, dell'immaginario delle donne italiane sotto il fascismo.

OPERE CITATE

- AA.VV. *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*. A cura di Lorenzo Pellizzari. Bergamo: Lubrina Editore, 1990.
- Barthes, Roland. "En sortant du cinéma". *Communications* 23 (1975). Trad. italiana in AA.VV. *Leggere il cinema*. Milano: Mondadori, 1978.
- Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Mondadori: Milano, 1994.
- . "Charlot ha perso la pazienza". In *Id.Saggi*. A cura. di Mario Barenghi. Milano: Mondadori 1995, vol. 2, 1879-1882.
- Camon, Ferdinando *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*. Milano: Garzanti, 1973.
- Federico Fellini. *Quattro Film*. Einaudi: Torino 1974.
- Heath, Stephen. "Difference". *Screen* 19, 3 (1978): 51-112.
- Mondello, Elisabetta. *Italo Calvino*, Edizioni Studio Tesi: Pordenone, 1990
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Re, Lucia. "Calvino and the Value of Literature". *MLN* 113 (1998): 121-137.
- . *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford: Stanford UP, 1990.

ICON, INTERCESSION AND INSIGHT: THE MADONNA
AS INTERPRETATIVE KEY TO GRAZIA DELEDDA¹

Grazia Deledda (1871-1936), Nobel laureate of 1926, continues to intrigue readers and critics alike because of the psychological complexity of her characters, her portrayal of Sardinian mores and depiction of compelling moral dilemmas. In order to decipher Deledda's message, critics have focused on a variety of perspectives – the author's regionalism, her moral and spiritual proclivities, gender interpretations, and semiotic readings of protagonists.² This paper proposes a new paradigm for understanding Deledda's narrative by analyzing an emblem which signifies her unique blend of Christian and popular spirituality, the Virgin Mary. Poised at the juncture of popular and divine, the Virgin Mary exercises extraordinary powers that affect male and female characters alike in many narratives. For Deledda, the Madonna is a complex figure whose representation vacillates between fairy godmother and mother of God, accomplice and protectress. At once a figure of profound reverence and intense familiarity, the Virgin Mary symbolizes the coexistence of pagan customs (adherence to superstitions, and belief in the supernatural and magical transformations) and Christian beliefs (as defined by church doctrine) that characterizes Deledda's work. Despite the Madonna's manifold textual representations and her centrality to many of Deledda's narratives, this icon has received no critical attention. The figure of the Madonna offers insight into the author's own spirituality while providing an interpretative key to Deledda's work.

Modern as well as ancient representations of the Virgin Mary are a product of the popular imagination, for the Gospels provide little ecclesiastical evidence of her life.³ Thus, for the medieval faithful, the Blessed Virgin appears to reflect more elements of folklore than doctrinal devotion. Tales of her miracles were for the most part orally transmitted or pictorially depicted for the illiterate, devout masses. In many of Deledda's narratives, the Madonna appears either as a pictorial representation, or as the alter ego of a female character. As such, she acts as a counselor to wayward men and women, or as an intercessor who grants protection from evil. Deledda's characters seek

an immediate connection with the divine by appealing to the Virgin Mary. In this way, the Madonna serves as an intermediary with the awe-inspiring, yet intimidating, God, just as she had done for the faithful in the middle ages. As St. Bernard of Clairvaux pointed out, Christ's majesty awes the sinner, and he seeks an intercessor with Him. The Son admires Mary's purity and by appealing to Mary, the sinner will be heard by the Son, who in turn will be heard by the Father.⁴ St. Bernard states "this ladder for the sinner is my whole hope." Dante's prayer to the Virgin, which concludes his *commedia*,⁵ exemplifies the Marion cult of his last guide. Dante's encomium to the Virgin emphasizes her importance as the receptacle of divine wisdom, the guiding light of Christian faith. The Virgin, throughout a long tradition, represents the deepest, most essential side of Christian religion, with her insistence on faith, the power of love and infinite mercy. Although she stands outside the Holy Trinity, the Virgin inhabits a particularly powerful realm as intercessor.

Perhaps the most intriguing interpretation of the Virgin as the nexus of cultural artifact and religious devotion appears in a fable recounted by Deledda. The author championed the fable as a literary genre, emphasizing its power to cut across all social and economic levels, as well as to connect the past, present, and future.⁶ The short story "Nostra Signora del Buon Consiglio,"⁷ portrays Mary as the fairy godmother of the classic tales in this story about a beautiful, good and pious young girl, Mariiedda, who seeks to escape the evil machinations of her ugly, mean, and atheist uncle Juane Perrez. The title suggests that the true protagonist is Mary, "Our Lady of Good Advice," yet the reader's attention is drawn to her devotee, Mariiedda, the diminutive of Mary. When Mariiedda refuses to marry her uncle's choice for husband, the ugliest man in the village, Juane Perrez gives her a choice: she may either marry the unfortunate Predu Concapreda or the uncle himself. Horrified by this idea, Mariiedda begins to cry and pray feverishly to Nostra Signora del Buon Consiglio. Her prayers result in an apparition, the first of three in this fable, all of which vividly describe a colorful, regal Mary:

"le apparve una donna bellissima, tutta circondata di luce, vestita di raso e di velo bianco, con un mantello azzurro e un diadema d'oro simile a quello della regina di Spagna." (170)

The Virgin advises Mariiedda to request a week's reprieve, and to remain good. In the next apparition, on the eve of her decision, the Virgin gives her a magical rosary and tells Mariiedda to continue to pray to her:

“ricomparve quella Celeste Signora, con un vestito di broccato d'oro e un diadema di perle come quello della Regina di Francia. (171)

When Mariedda awakens from her slumber, she finds herself transported to Oristano, a foreign land where everyone is mourning the imminent death of the young prince. Mariedda remembers that her rosary contains healing powers and heads to the castle to cure the prince. Armed with the magical rosary, Mariedda heals the prince's grave illness and then marries him. Soon afterwards she becomes pregnant and gives birth to a beautiful, rosy-complected boy.

Meanwhile, the evil uncle Juanne Perrez, unable to find his fugitive niece, happens to journey to Oristano for the celebration of the young prince's wedding, where to his surprise he recognizes the bride as Mariedda! Seeking revenge for his niece's betrayal, Perrez sells all his worldly belongings and impersonates a doctor so that he might gain access to Mariedda. At the birth of Mariedda's son, Perrez, incognito, examines the boy and, in a wink of an eye, substitutes an ugly puppy (*un cagnolino nero, brutto e rognoso*) for the baby, whom he starves to death. Meanwhile the prince is fighting a battle far from home. When he finally hears that the princess has given birth to a dog, he reacts in a fury of rage. His enemies in battle deride him unmercifully over his bestial offspring, causing him to order his Maggiordomo to expel his wife and dog son from the castle immediately. Now Mariedda laments her failure to heed the Virgin's admonishment of prayer, yet, at this critical moment, the Madonna appears again, dressed exactly the same as in the first apparition:

“apparve la Madonna col vestito bianco e il manto azzurro e il diadema simile a quello della Regina di Spagna.” (175)

The Madonna advises Mariedda to walk until she finds a house, which will be her new home. She does as the Virgin suggested and one day the prince, with his entourage, passes through the woods, where he discovers Mariedda. The two embrace and reconcile, with their son, who has been transformed by the powers of the Virgin from a dog back into a child. Whereas justice is paramount in the fairy tale (represented in this tale by the conquest of the evil uncle and the liberation of Mariedda), the appearance of the Virgin Mary adds a new dimension – unconditional maternal love and understanding. This reflects Mary's reputation for unselfish beneficence, as she helps those in need even when they forget her. She reminds Mariedda of her status as *mater dolorosa*:

“tu ti sei dimenticata di me, e per ciò sventura. Ma io non abbandono gli afflitti, e sono la madre dei dolorosi.” (175)

Mariedda's prayer to the Virgin is modeled on Lucia's prayer in *I promessi sposi*, where Lucia invoke the Virgin's aid in liberating her from the mysterious and evil *Innominato*. In both texts, marriage is the frame of reference. In both texts a miracle occurs: Lucia is saved from the violence of the Gothic figure and here Mariedda is saved from her demonic, Spanish uncle's sexual schemes. But if in Manzoni there is no visionary experience (he is too rational, too Jansenist for that), Deledda highlights the visionary or epiphanic dimension of Mary's intervention. In many ways “La Signora del Buon Consiglio,” with its folkloristic elements – traditional opening and closing (“*C'era una volta....*” and “*vissero lungamente felici*”), the number three, fairy godmother figure, magical transformations, evil and violence- encapsulates the Deleddian coexistence of magical and divine, playing upon the miraculous moments of Christian theology and the folklore's insistence on magic and justice. The substitution of the Virgin for the fairy godmother suggests the counselling role of this beneficent figure whose understanding and empathy with filial sacrifice is emblematic. In this fable, the characters alternate between the pagan and divine in a world circumscribed by an accepted tension between magic and religion. These characters, as much as Deledda herself, understand the tension between the terms, which is reflected in the framing of the narrative with apparitions of a religious figure, the Madonna.

In this fable, the Virgin Mary is the focal point for Deledda's idiosyncratic and unapologetic fusion of high and low culture, Christian and fabulistic traditions. Deledda's Virgin Mary is as an amalgam of Christ's interlocutor and pagan fairy godmother as she counsels a young woman confronted with her own human limitations. This figure recalls the peculiarly Mediterranean hybrid of the Virgin, who is part mother of Christ and part vestigial Great Mother or Earth Mother of primitive traditions. Birnbaum examines the evolutionary nature of Great Mother worship from the goddess of fertility to the Virgin Mary in the Christian era.⁸ Pagan earth goddesses such as Ceres, Demeter, Diana, Isis, Cybele, Artemis, or Rhea were usually depicted as black, the color characteristic of goddesses of the earth's fecundity.⁹ Critics hypothesize that black Madonnas are Christian borrowings of both form and meaning of these Christian deities. This syncretism of Christian and pagan devotion informs Deledda's portrayal of the Virgin and offers insight into the

author's spirituality as well as an elaboration of her culture, in which the Madonna appears as a pivotal figure in the lives of its inhabitants.

Importantly for Deledda, the Madonna is also a model of ideal womanhood: strength, virtue and honor in the face of immense human suffering. As such, the Madonna inspires Deledda's women who find themselves in compromised situations or facing difficult decisions. In *Annalena Bilsini* (1927), a novel from Deledda's more mature years, the Virgin Mary acts as a moral compass, a source for spiritual guidance to the female protagonist of the title. This novel, essentially a "Ritratto di contadina" as the author herself suggests by the title of excerpted sections of the novel published on the *terza pagina* of the *Corriere della Sera* on 26 January 1926, describes the travails of economic and moral survival of the widowed mother. Early in the novel, Annalena, the matriarch of the family, enters into a complicitous pact with the Madonnina who graces the niche in her new home. After paying homage by lighting the spent lamp, Annalena crosses herself and addresses the Virgin. Her familiar tone suggests a dialogue rather than a prayer, emphasizing the Madonna's accessibility to women such as Annalena:

Le parve che la Madonnina, distolta dalla sua fredda solitudine, le sorrisse. Allora si fece il segno della croce e strizzando l'occhio sinistro come verso un'antica conoscenza, disse ad alta voce: "Sono qui, Madonnina; e tu proteggi l'anima mia e fa prosperare la mia famiglia." (522-523)

Here the Madonnina symbolizes prosperity of home and hearth, and protection from evil, recalling the ancient Romans' *lares* or Vesta, goddess of the hearth. She reappears later in the text, during an encounter with the married *padrone*, Urbano Giannini, when Annalena considers seducing him in order to enhance her family's precarious financial situation. Yet when Annalena spies the Madonnina above Urbano's head, she rejects this option:

Eppure, quando l'uomo le fu davanti, alto sopra di lei e grande anche accanto al tronco del platano che proteggeva la nicchia della Madonnina, lo ricevette quasi arcigna: poiché al primo calcolo era subentrato un torbido senso di scrupolo e di rimorso; e sfuggendo lo sguardo fisso di lui, ella domandò subito:

"Come sta tua moglie?" (595)

After the friendship between the Annalena and Urbano blossoms into the illicit affair that both parties fear and desire, Annalena identifies with Mary Magdalene instead of Mary:

E adesso, ecco, non più la donna forte della Bibbia, ma la femminuccia desiderosa d'amore, riviveva in lei. Ma aveva promesso alla Madonnina del portone, di non rimettere più piede fuori del recinto della casa e dei campi, e di non rivedere l'uomo se non in presenza dei parenti. (611)

The tormented Annalena reassesses her lapse of chastity, recalling an earlier promise to remain within the sacred precinct of Mary's protective sphere. A model of female virtue, the Madonnina provides an example of faith and enduring suffering to women such as Annalena who gaze upon her and believe in her special powers of intercession. Although Annalena has sinned by disregarding her promise to the Virgin, she continues to believe in her protective powers.

The vacillation between the Madonna and Mary Magdalene suggested in the novel *Annalena Bilsini* is the subtext for Deledda's short story "Sole d'estate¹⁰." The protagonist of the story, an unnamed wealthy landowner, hopes that the Virgin's painted image will scare away the mice who have ravaged his fields of grain. This newly purchased portrait of the Madonna takes on human terms: the narrator refers to her as "la nuova ospite sacra" to distinguish her from the original Madonnina, painted in the characteristic hues of pink and blue on the walls of the farmhouse, under which a candle burns. The narrator describes the hierarchical reversal of placement, with the new Madonna, poised high on the wall appearing to look down upon the original Madonnina. She seems to enjoy physical superiority but moral inferiority:

lo stesso padrone volle attaccare il più alto possibile, quasi rasente alla volta, in modo che la Madonnina numero due pareva volesse nascondersi e sfuggire allo sdegno della prima protettrice del luogo. (106)

As the novella draws to a close, the dangling threads of the narrative – the reasons for the unhappiness of the landowner's wife, an explanation for the secretive hanging of the new portrait of the Madonna – come together as the household servant tells the painter, in a "complicità di malizia," of the origins of the discontent: the model for this Madonna is none other than the daughter of the owner's lover, now dead. The owner's daughter, the painter's servant, is "tutta la madre." Once again Deledda confounds the classical interpretation of the virtuous Madonna by revealing the icon's model as the owner's lover, an adultress. Deledda seems to continue a tradition, embraced by Caravaggio, of using prostitutes as models for the Virgin Mary. Here, the Madonna escapes facile symbolism as her two

"faces" are juxtaposed just as Mary and Mary Magdalene were on either side of the cross.

The moral rectitude embodied by the Virgin Mary affects men as well as women. In the short story "Un uomo e una donna,"¹¹ Deledda focuses on the power that the vision of the Virgin exerts over a young man, Ghisparru Loddo. Seeking to leave behind the prospect of a mundane future in his father's profession as *cantoniere*, Ghisparru steals his mother's money and sets out to investigate the claims that nearby an older woman, Onofria Dau, gives young men money and perhaps sexual favors as well. As he walks, Ghisparru imagines Onofria as a dark, robust, buxom Mary Magdalene, like one of the "donne che amano ancora divertirsi sebbene non lo dimostrino, e che, in fondo, non dispiacciono troppo agli uomini" (915-916). When Ghisparru reaches the door of Onofria's house marked with her name, its "targa di ferro come quelle sopra di Cristo" (914) suggests this woman's penitential or sacrificial nature. What a surprise awaits the young man when the door opens to reveal an illuminating figure of light and goodness where he had expected darkness and corruption:

una donna alta e bella con un viso bianco e lucido di Madonna circondato dall'aureola nera della benda, con gli occhi azzurri a mandorla che riflettevano la fiammella del lume ch'ella teneva in mano, egli sentì sfuggirli d'intorno, con l'ombra il terrore del male: sentì subito che non avrebbe ucciso, che non si sarebbe venduto. (917)

Onofria's virginal appearance instills in the young man the fear of evil; her appearance cancels the suggestion of sin. Deledda's prose masterfully paints Onofria as the vision of Mary, the sight of which is singularly capable of recalibrating Ghisparru's moral compass.

In this figure Deledda may be recalling the medieval legends that recount how the devil, who hated Mary's goodness, referred to her as "illa mulier." According to medieval legend, the devils knew that any appeal to Mary would be decided not on merits of justice, but rather according to her special feminine influence on God. In Deledda's novel, Onofria, the much-maligned woman, has now become the figure of hope and salvation, the antidote to violence and evil. When Ghisparru attempts to elicit recognition by Onofria of her questionable reputation, she rejects any such conversation, concentrating instead on the sale of a blanket which Ghisparru said is desperately needed by his mother. Onofria sells the blanket for a pittance, believing that she is helping a truly needy person. The young man who set out on a mission to escape the permanency of his father's career, where he

would be stationed to assist travellers as they journey, rejects this future, but now, after his encounter with Onofria, sees no alternative but to return to his home and his destiny. In this story, which is part cautionary tale, part failed *Bildungsroman*, Ghisparru's realization of the injustice of calumny (a case of mistaken identity of virgin for prostitute) is inextricably tied to his realization of the limits of self-determination. Onofria does not offer him titillating succor (though she will sacrifice economic gain for the benefit of a sick person), nor does the world present him with marvelous opportunities.¹² Both infantile quests, based on unrealistic expectations, will end with Ghisparru's recognition of the virginal goodness exemplified by Onofria Dau.

Marianna Sirca, the protagonist of the eponymous novel published in 1915, is a lonely young heiress of her priest-uncle's fortune who falls in love with a local bandit, much to everyone's dismay. She intends to marry the radiant Apollonian figure, Simone Sole, on the condition that he surrender himself to the authorities and suffer his punishment for past crimes. Simone agrees, but then reneges under pressure from his friends, thereby infuriating his fiancée. Upon learning of his change of mind, Marianna vilifies him with insults, and breaks off their engagement. Following the dispute, Simone leaves Marianna's house and encounters her cousin, who fatally wounds him. After hours of agony, Simone dies in his lover's arms.¹³

Critics have ignored the magnificent final scene between the now-reconciled lovers. In a literary *tour de force*, Deledda merges the sacraments of confession, extreme unction, and marriage at Simone's deathbed. The bandit confesses his sins, including one that surprises the young priest who attends him in his final hour: Simone has stolen a ring from the Madonna. The priest remarks on the extraordinarily sacrilegious nature of the crime, for "i banditi non rubano mai nelle chiese" (942). When questioned as to what precipitated such a bold act, Simone replies that he had wanted to give the ring to Marianna as a *pegno*, or guarantee of love and faith. Now the dying man asks that he be allowed to give this wedding ring (whose name in Italian is *fede* or faith) to his beloved, so that she might be able to return it to the Madonna. In an emotionally charged but narratively simple moment, Simone slips the ring on Marianna's finger, in the presence of the priest who had been called to celebrate an entirely different sacrament. Prior to this time, Marianna and Simone had been unable to convince a priest to marry them secretly because of Simone's criminal notoreity. Now, with the priest as God's witness, the couple affects their own marriage, as Marianna instructs Simone:

"Simone," disse tendendogli la mano, "mettiti tu l'anello nel dito."

Allora la mano di lui, ch'era diventata scarna e pallida, già bruciata e lavata dalla morte, si sollevò verso quella del prete: le dita tremanti ripresero l'anello e lo infilarono nel dito di Marianna.

Queste furono le loro nozze. (941)

In this novel, Deledda subverts the traditional male role with a female, as the Virgin Mary instead of Christ acts as the divine mediator of marriage. This representation recalls the medieval Marian legends known as Mary and the Bridegroom. In these legends, the Virgin regards any man who has sworn devotion to her as betrothed, and resists with vigor the rivalry of an earthly bride.¹⁴ In Deledda's story, the passion of Christ's death is refigured as a passion of lost love, as Marianna, the bride, comforts Simone, her dying husband. This refiguration of the *pietà*, of the mother holding her son's limp, lifeless body serves as the final reconciliation of the contrasted love affair for Marianna, whose name weds those of Mary and her own mother Ann.¹⁵ The reader understands implicitly the connection between love and death; sacrifice and suffering intensify the already extraordinary emotion of love. This mother/lover interchange emphasizes the characteristic Deleddian insistence on parallels between sinners and saints, where the former bandit assumes the position of the dying Christ.¹⁶ Deledda's narrative elevates the sinners to positions usually reserved for the most holy. The figure who adds credence to the infinite possibilities for redemption is the Virgin, whose intercession delivers mercy and unconditional love to those characters grappling with the vicissitudes of life.

Deledda's exquisitely spare prose omits details of Simone's death, but the description resonates with *pietà*, a virtue which is an attribute of the Virgin. The narrative leaps forward in time to Marianna's "real" marriage proposal, which occurs several months later as she prepares to return the ring to the Madonna during the feast of Nostra Signora del Miracolo. The bachelor son in the family with whom she and her father are lodged listens with marvel to the stories of Marianna's piety. His decision to marry Marianna coincides with the celebration in honor of miraculous Mary, compounding Marianna's identification with the Virgin.

Thus Deledda presents a figure of empowered womanhood in her multifaceted representations of the Madonna. This figure supplants Christ in the marriage union, protects women and men against their own carnal desires and urges, delivers good girls from evil men through her transformative powers, and halts sinful thoughts at a glance. The Virgin Mary, moulded by

popular faith into a woman of divine intuition, forgives sinners while enjoying a special relationship with God the Almighty. She exercises her prerogative in favor of mercy, giving constant hope to the faithful who struggle with their transgressions. The Virgin, who inhabits a special place between heaven and earth, empowers Deledda's women and men in their quest for faith, along the path of adversity wrought by human temptation.

Whereas Momigliano located Deledda's power in her ability to relate the beginnings of history, by emphasizing the oppositional characteristics of maleness (patriarchy) and femaleness (virginity),¹⁷ I would suggest looking beyond this narrowly-construed archetype of virgin daughter enslaved by the will of her father to the quintessential chaste woman, the Blessed Virgin Mary. A product of immaculate conception, she seems at once divine and human, worthy of all respect and admiration, an exemplum of ideal womanhood, as her praise is sung: "Hail Mary, full of grace, the Lord is with thee, blessed are thou among women."

Momigliano employs the adjective *vergine*, in place of *ingenua*,¹⁸ to describe Deledda's predilection for imbuing her native Sardinia with elevated moral tone. This provocative use of the term calls for an examination of Deledda's own assessment of the female condition. As reported by Momigliano himself,¹⁹ Deledda's epistle extols the literary and spiritual virtues of womanhood in the following hypothetical contrast. She writes:

Se fossi nata uomo sarei stato un solitario; sarei vissuto in un eremo fra le braccia immense della grande Natura, donde sarei sceso solo di tanto in tanto fra gli uomini per studiarli e compassionarli. Donna, devo adattarmi a piegarmi, a vivere fra coloro che amandomi e proteggendomi completano la mia esistenza. Ed io sono felice così, forse più che non lo sarei stata se fossi nata uomo. Ho un marito buono e bello e due bambini graziosi che adoro. Ho una grande pietà, una infinita misericordia per tutti gli errori e le debolezze umane. (in *Ultimi studi*, 89)

In this last remark, Deledda appears to make an implicit comparison between herself and the Virgin Mary, in that she shares the attributes of *pietà* and *misericordia* for all human weakness. Just like the Virgin, the author reflects the hope of the faithful who struggle unsuccessfully against their sinful tendencies. Deledda's haunting narrative conclusions (the bandit Simone as Christ, Mary Magdalene as model for the Madonna) suggest that sinners and saints share some ineffable characteristics. Deledda recognized these same characteristics in herself, which allowed her to portray human errors with true compassion and understanding. With her emphasis on piety and

suffering, the author championed the idea of a feminine spirituality, embodied in the Madonna. This new theological insight into Deledda's work is reflected in comments she made on her own spirituality. Deledda saw herself as a servant of God, as evidenced in the following excerpt from a letter to her friend Stanis Manca on February 1, 1894:

La felicità sta solo nel lavoro e nella coscienza di poter dire ogni sera: io non ho perduto la mia giornata spirituale che piace a Dio, mentre nell'ozio forzato è la noia, sono le passioni stolte, le idee che fanno così soffrire e deviare dalla buona via. (*Versi*, 271)

Throughout her long and distinguished writing career, Deledda remained cognizant of her critical distance from the literary world as a woman writer from Sardinia. Deledda recognized the difficulties faced by women who dared enter the preponderantly male literary world in her thinly-veiled autobiographical novel *Cosima*, which was published posthumously in 1936.²⁰ This work, written after Deledda learned of the breast cancer which would eventually kill her, traces the poetic origins of the protagonist Cosima, who shares Deledda's own middle name. Cosima's struggles to abrogate the dictates of society, which excluded women from writing, reveal the embarrassment and guilt the author herself experienced as she transgressed the bonds of patriarchal society. Deledda's letters and essays also speak to her sense of alienation in the Italian male world of letters.²¹ Even after she received the Nobel Prize in 1926, Croce disparaged her for never having suffered the poet's drama.²² Other Italian critics²³, driven by philological concerns, focused on Deledda's distance from the canon. Unable to locate her within the patriarchal system, they dismissed her work as naïve. Just as critics failed to understand Deledda by applying critical standards that did not pertain to her experience as a Sardinian woman, so have they failed to grasp the importance of the Madonna, arguably one of the most popular literary heroines, in explicating her texts. The Virgin Mary functions as the interpretative key to a particularly feminine theology while remaining a model for female comportment and compassion. In this way the Madonna serves as a role model for both the woman and the writer, Grazia Deledda.

Fairfield University

NOTES

¹An earlier version of this paper was given at Fordham University at a conference on the Virgin Mary in Italian Literature on April 11, 1997. I wish to thank Judith Barringer, James Carolan, Giuseppe Mazzotta, Peter Patrikis and Deanna Shemek for their helpful remarks and careful editing of this work.

²Soru asserts that Deledda, more than any other author in the second half of the nineteenth century including Verga, has succeeded in addressing the spiritual problems of the forces of good and evil (101). Bocelli concentrates on the Deleddian synthesis of verismo and symbolism which results in the portrayal of Sardinia as a mythical island, a land outside of time and space, characterized by folklore and superstitions. This magical backdrop allows for a transformation of human suffering and sin reach a certain form of acceptance (93). Momigliano recognized Deledda's moral imperative, while minimizing the role of folklore in her works (79-80). DiZenzo denies any form of proselytizing in Deledda's work, saying that religion is found in the souls of her characters (189). Briziarelli proposes a gender-based reading of Deledda's later works, especially *Cosima* and *La chiesa della solitudine*.

For a biblical exegesis of Mary, see Pelikan pp. 7-36. His inquiry focuses on Mary's portrayal through the centuries rather than her identity on account of the "tantalizingly brief" account of Mary in the New Testament.

³For a concise discussion of Mary's role as intercessor, see Eileen Power's introduction to Herolt's *Miracles of the Blessed Virgin Mary*, ix-xxxv.

⁴Dante praises the Virgin in *Paradiso*, xxxiii, 1-21: "Vergine madre, figlia del tuo figlio,/umile e alta più che creatura,/termine fisso d'eterno consiglio: tu se' colei che l'umana natura/ nobilitasi sì, che 'l suo fattore/ non disdegnò di farsi sua fattura./ Nel ventre tuo si raccese l'amore/per lo cui caldo nell'eterna pace/ così è germinato questo fiore. / Qui se' a noi meridiana face/ di caritate, e giuso, intra i mortali,/ se' di speranza fontana vivace./ Donna, se' tanto grande e tanto vali,/ che qual vuol volar senz'ali./ La tua benignità non pur soccorre/ a chi domanda, ma molte fiате/ liberamente al dimandar precorre./ In te misericordia, in te pietate,/ in te magnificenza, in te s'aduna/ quantunque in creatura è di bontate."

⁶Deledda's predilection for representing her native Sardinia in fiction was fueled by her interest in, and study of, that isolated island's literary heritage. Her anthology of Sardinian legends and fables entitled *Tradizioni popolari di Nuoro* was published in Rome in 1894 in *Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane*. In the introduction to her compilation of Sardinian legends and fables entitled "*Leggende di Sardegna*," originally published in *Vita sarda*, December 10-14, 1893, Deledda asserts: "La leggenda è aristocratica, è artistica, è volgare e popolare nello stesso tempo; desta lo stesso interessamento nello spirito fine della signora colta, e nella fantasia rozza-mente poetica della popolana; nell'animo sognatore dell'artista, e nella percezione spregiudicata del poeta e dello storico, che la sfronda per trovare nel suo fusto le tracce delle generazioni sepolte, l'indole delle generazioni viventi e il germe delle generazioni future." (as quoted in *Fiabe e leggende*, 7)

⁷This fable, originally published in *Giaffà* (Palermo: Sandron, 1899-1921), appears in *Fiabe e leggende*, 169-178.

⁸In her seminal work on black Madonnas in Italy, Birnbaum explores the hypothesis that veneration of the native goddesses of Europe merged with African, Middle Eastern and Asian dark goddesses and that this amalgam persisted in vernacular beliefs and rituals associated with these icons. Birnbaum notes the all-encompassing nature of these figures: "Black madonnas, like the primordial woman divinity, are believed to nurture all life, all the different peoples of the earth, and all the seasons

of life: birth, maturity, death and regeneration.(4)" Pelikan notes that the pictorial representation of the Madonna as black have expressed more eloquently than words the Virgin's accessibility to the non-white faithful (25-26).

⁹See Powers, xi.

¹⁰This novella is the title article of the 1933 collection "Sole d'estate," 101-108.

¹¹Originally published in 1916 in a collection of novelle entitled *Il fanciullo nascosto*, this story appears in *Romanzi e novelle*, 911-920.

¹²Ghisparu acknowledges his lack of ambition: "sapeva benissimo che era un poltrone e che suo padre non sperava nulla da lui: ma tentava di giustificarsi davanti a sé stesso" (915).

¹³Benedetto Croce's failure to appreciate this work is summed up in his assessment of the plot: "É cotesta la linea di un racconto poetico?" (321)

¹⁴For a discussion of this legend, see Powers, p. xvi.

¹⁵Another refiguration of the *mater dolorosa* appears near the harrowing conclusion of *La madre* (1920). As Paulu, the priest, celebrates Mass, he imagines his lover Agnese's denunciation of him. Here the priest who has had an affair fancies himself Christ bearing the cross on Calvary: "pensando che Agnese lo accompagnava al suo calvario come Maria Gesù: che sarebbe fra pochi istanti salita sull'altare, che si sarebbero incontrati ancora una volta, in cima al loro errore, per espiare assieme come avevano peccato insieme." (*Romanzi e novelle*, 190)

¹⁶Kozma, who believes that Deledda's male protagonists suffer from "arrested maturation," has a different interpretation of this scene. She views this as a transferal of mother-son relationship onto an amorous one (335-336). Briziarelli identifies the bond between the female protagonists and the banditi due to their shared contempt for a society they find unjust and their desire for freedom (27).

¹⁷Deledda's short story "Battesimi," first published in *Corriere della sera* on April 6, 1928, comes instantly to mind because of its emphasis of the oppositional characteristics of maleness (patriarchy) and femaleness (virginity). For a psychoanalytical analysis of this story, see Sanguinetti Katz (1994,1).

¹⁸Momigliano concludes his critique of Deledda: "I suoi personaggi sono semplici, ma di quella semplicità ricca e a suo modo augusta del mondo patriarcale; e la sua maniera di vedere le case e i paesaggi della Sardegna, appunto per quest'indefinibile elevatezza morale, si direbbe, piuttosto che ingenua, vergine." (82)

¹⁹This quotation is an excerpt from a letter to DeLaigue, the consul general of France in Trieste, written on January 17, 1905. It was printed for the first time publicly in *Corriere della sera* on January 4, 1938.

²⁰Many scholars have addressed the issue of whether or not this text is autobiographical. See in particular Cavallero and Sanguinetti-Katz (1994,2).

²¹In a letter, dated May 15, 1892, to Epaminonda Provaglio, Deledda recognized the female exclusion from the literary canon: "Quella Ada Negri! Quella sì che è veramente poeta!... Peccato, però, sia donna e giovine! Sì, proprio peccato! Perchè ad una giovine non conviene cantare così; se la Negri fosse stata un uomo tutti l'avrebbero levata al cielo: invece, così, buona parte della critica l'atterra e il senso comune, il senso del pubblico, si rivolta nel leggere la poesia Sfida, e si forma un brutto concetto della fanciulla che ha osato scriverla; mentre se fosse stata scritta da un uomo avrebbe forse avuto il successo delle più ardite e battagliere poesie di Stecchetti!" (Versi, 286). Although Deledda never identified herself as a feminist, she did recognize a woman's right to study and work when she was asked to define the intellectual and social values of feminism in a 1911 inquiry: "Per rispondere adeguatamente alle due domande sul femminismo, occorrerebbe che io avessi una profonda conoscenza delle principali questioni sociali che agitano l'umanità e una lunga preparazione

sulle grandi questioni civili ed economiche. Io scrivo romanzi e novelle: quest'è la mia specialità. Trovo giusto e bene che la donna pensi, studi e lavori" ("Un'inchiesta," 123) The antithesis of this measured view can be found in Croce's response to the question, where he reveals his evident negative assessment of the feminine: "Il femminismo è un movimento che mi sembra condannato dal nome stesso. È un'idea femminile, nel senso cattivo della parola. Anche i maschi hanno i loro problemi particolari, ma non hanno inventato ancora il maschilismo!" ("Un'inchiesta," 123).

²²Croce accused Deledda of never having suffered that which he saw as the poet's or artist's drama, which consists "in un certo modo energico e originale di sentire il mondo (per questo si parla del 'loro mondo'), e nel travagliarsi e dargli forma di bellezza, nella qual cosa di solito non riescono se non dopo alcune prove fallite o approssimazioni insufficienti, e quando alfine vi riescono e hanno detto bene quel che volevano dire, si arrestano, o talora continuano bensì a muoversi ma dando segno di ripetizione e di esaurimento. Ed ecco perchè la critica ha avuto poco da fare intorno a lei; e insieme ecco perchè l'autrice ha potuto continuare tranquillamente senza stancarsi nel suo lavoro di combinare e ricombinare i casi, i personaggi e le scene che le sono consuete e tesserne romanzi, che non sarebbe agevole differenziare fra loro nel loro merito artistico, essendo a un dipresso tutti del pari plausibili, e nessuno così fatto da imprimersi profondamente nel cuore e nella fantasia dei lettori" (320).

²³Momigliano identifies Deledda's lack of anxiety of influence that renders categorization of her writing difficult, saying of the author: "Non è illetterata, ma è, nei suoi libri più schietti, assolutamente estranea alla tradizione letteraria. Cioè, non si riattacca a nessuno e non si contrappone a nessuno" (80).

WORKS CITED

- Birnbaum, Lucia Chiavola. *Black Madonnas: feminism, religion, and politics in Italy*. Boston: Northeastern University Press, 1993.
- Briziarelli, Susan. "Woman as Outlaw: Grazia Deledda and the Politics of Gender." *MLN* 110 (1995): 20-31.
- Cavallero, Daniela. "Io e lei: Una donna e Cosima. Due esempi di autobiografia al femminile." *Romance Languages Annual*, 1993: 174-179.
- Croce, Benedetto. "Grazia Deledda." *Letteratura della nuova Italia: Saggi critici*. vol. 1. Bari: Laterza, 1940. 317-326.
- Deledda, Grazia. *Fiabe e leggende*. Ed. Bruno Rombi. Milano: Rusconi, 1994.
- _____. *Romanzi e novelle*. Ed. Natalino Sapegno. Verona: Mondadori, 1971.
- _____. *Romanzi sardi*. Ed. Vittorio Spinazzola. Vicenza: Mondadori, 1981.
- _____. "Sole d'estate." *Sole d'estate*. Milano: Fratelli Treves, 1933. 101-108.
- _____. *Versi e prose giovanili*. Ed. Antonio Scano. Milano: Edizioni Virgilio, 1972.
- DiZeno, Salvatore-Floro. *Il narrare visivo di Grazia Deledda*. Napoli: Libreria Tullio Pironti, 1979.
- Kozma, Jan. "Grow up!" Grazia Deledda's Adult-Adolescent Males of Arrested Maturation." *Annali d'Italianistica* 15 (1997): 329-340.
- Momigliano, Attilio. *Ultimi studi*. Firenze: La Nuova Italia, 1954.
- Pelikan, Jaroslav. *Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven & London: Yale University Press, 1996.
- Power, Eileen. Introduction. *Miracles of the Blessed Virgin Mary*. By Johannes Herolt.

Trans. C.C. Swinton Bland. London: Routledge, 1928. ix-xxxv.

Sanguinetti Katz, "Immagini e strutture in un racconto della Deledda." *Quaderni d'italianistica* vol. XV, no. 1-2, Spring-Fall, 1994: 205-215.

_____. "La scoperta dell'identità femminile." *Rivista di studi italiani*, vol. XII, no. 1, June 1994: 55-71.

Soru, Luigi, "Grazia Deledda tra fatalismo e religione." *Cenobio: Rivista Bimestrale di Cultura*, vol. 17 (1968), no. 2: 97-101.

"Un'inchiesta sul femminismo," *Nuova antologia di lettere scienze e arti*, 5 serie, vol. CLIV, July-August, 1911: 121-128.

ANNA GURAL-MIGDAL ET FILIPPO SALVATORE

FEDERICO FELLINI
THÉORICIEN, PROTAGONISTE ET PERSONNAGE
DANS *8 1/2* ET *INTERVISTA*

Le cinéma est au cœur de l'œuvre de Fellini car le metteur en scène a toujours puisé à même les images de la réalité fragmentaire qui l'entourait pour en arriver à une construction compréhensible du chaos. Le commencement de *8 1/2* évoque la fièvre collective du "miracolo economico" en Italie, par le cauchemar d'un embouteillage monstre. Images d'un chaos opulent, d'une saturation capitaliste, avec des visages immobiles qui se regardent. Ce désordre collectif qui emprisonne le protagoniste est aussi meublé de la présence de personnages qu'il connaît plus intimement. Il en est ainsi de Carla, son amante, qu'il voit se prostituer avec un vieux satyre. En fait c'est le mythe existentiel des "autres" comme enfer que l'on retrouve dans cette première séquence du film et qui revient dans toute l'œuvre du cinéaste. Brunello Rondi décrit en ces termes l'ouverture de *8 1/2*:

Lo stile ha una straordinaria forza compositiva, ma oscilla, con modi composti, tra immagine di espressionismo nordico o, più visibilmente, tipiche da surrealismo francese e funambolismi tecnici, truccherie, da film fantascientifico, faticosamente saldato in puro smalto stilistico. (303)

L'intériorisation cauchemardesque du chaos propulse le récit vers une situation réaliste car Guido Anselmi, alter ego de Fellini, se réveille et tout son être est désormais entré les mains des médecins qui l'interrogent, l'auscultent, le palpent. Et le cinéma de Federico Fellini ne se résume-t-il pas à une vaste interrogation du cinéaste sur lui-même et sur son oeuvre? Personnage protéiforme, il a joué sa vie pendant un demi-siècle sur l'écran de l'imaginaire et demeure le symbole du fantastique autobiographique et de l'humour noir. De *Lo Sceicco Bianco* (1952), en passant par *8 1/2* (1963), *Block-notes di un Regista* (1969), *Prova d'orchestra* (1979), *Intervista* (1987), jusqu'à *Ginger e Fred* (1985), il y a un fil conducteur dans sa filmographie, à savoir le rapport à établir entre le réel et la fiction. Tout au long de sa carrière, Fellini a été hanté par la nature du medium cinématographique et par le

processus grâce auquel il arrivait à donner vie à cette galerie de personnages dont il faisait partie. Comme le souligne Barthélémy Amengual, c'est à partir de *8 1/2* que l'œuvre du cinéaste passe du "spectacle au spectaculaire":

L'univers de Fellini, désormais, est intégralement établi dans l'onirisme, la mémoire et l'imaginaire. La réalité naguère promue au spectaculaire, a cédé toute la place aux fantasmagories du spectacle et à ses machineries. L'auteur-protagoniste qui, par personnages interposés, revivait ses enfances, ne fait plus dorénavant que les *représenter* [...] Le 'documentaire d'un songe' – [...] – s'est substitué au documentaire d'une fiction vraisemblable (l'auto-bio- graphie du cinéaste, caressée, reconduite, éprouvée en des biographies imaginaires). (82)

8 1/2 et *Intervista* ont en commun d'instaurer une "confusion harmonieuse" entre le présent, le passé, la réalité et l'illusion pour créer une oeuvre de prose poétique. Toutefois ces deux films abordent la rhétorique filmique du "cinéma dans le cinéma" et la question de la création cinématographique sous un angle différent. Nous référant à l'article de Christian Metz sur *8 1/2*, on peut dire que ce film se différencie d'*Intervista* ou d'autres films traitant de ce sujet comme par exemple, *C'eravamo tanti amati* de Ettore Scola ou *Le Silence est d'or* de René Clair, du fait de sa construction en abyme qui se répète à l'infini: "For *8 1/2*, one should be careful to realize, is a film that is doubly doubled –and, when one speaks of it as having a mirror construction, it is really a double mirror construction one should be talking about. It is not only a film about cinema, it is a film about a film that is presumably itself about the cinema; it is not only a film about a director, but a film about a director who is reflecting himself onto his film" (131- 32). Ainsi le film dans le film est celui qui est en train de se faire, celui qui n'est pas encore achevé et qui peut justement coïncider avec l'autre du fait qu'il reste à faire. *8 1/2* jaillit donc d'une frustration créatrice, d'un chaos d'images qui provoquent chez le créateur un sentiment de confusion et d'étrangeté face à sa création. Le portrait de la réalité cinématographique avec toute sa galerie de personnages –producteur, agents, acteurs, critiques, spectateurs– vient se confondre avec celui de la vie réelle puisque Guido renonce momentanément à la fois à son mariage et à son film tant il se sent impuissant à trouver un sens profond à sa création et à son existence. Mais le film se fera quand même, à partir de cette confusion de la vie et sans aucun message central car la signification naîtra de l'expérience.

Alors que dans *8 1/2* c'est la mémoire personnelle, existentielle qui prime, dans *Intervista* Fellini a recours à la mémoire cinématographique. Dans ce

film, il rend hommage à sa passion du septième art en tant que "raconteur d'histoires." Il y présente aussi sa conception du cinéma et sa façon de travailler. Il nous offre une vision plus complexe du travail de metteur en scène que dans *8 1/2*, et en donne une image plus positive, celle d'un prestidigitateur d'illusions visuelles. *8 1/2* propose un discours sur le cinéma par personne interposée, Guido Anselmi étant l'alter ego de Fellini qui n'apparaît jamais à l'écran. Alors que par exemple dans *Block-Notes di un Regista*, le metteur en scène offre un point de vue théorique et technique sur le cinéma et sur lui-même, dans *Intervista* il s'exprime à la fois en tant que théoricien, protagoniste et personnage. On peut se demander s'il n'y a pas lieu de donner un fondement théorique à l'approfondissement de ce discours. A cet égard le but de cet article n'est pas tant d'analyser une rhétorique de la construction du "cinéma dans le cinéma" comme l'a fait Christian Metz, que d'examiner le lien nodal entre trois dimensions présentes dans le discours fellinien tout au long de sa carrière et qui nous semble trouver son aboutissement dans *Intervista*. Le titre exact du film étant *Federico Fellini*:

Intervista, il s'agit d'une nuance importante puisque c'est le cinéaste lui-même qui raconte sa propre histoire et qui contrôle avec minutie le déroulement du récit. *Intervista* est donc une célébration du pouvoir magique du cinéma, un voyage dans la mémoire et un regard sentimental rempli d'humour sur la carrière de Fellini dans les studios de Cinecittà.

J'y ai passé les plus belles années de ma vie professionnelle. C'est ma fabrique. C'est là que je travaille et c'est un bon outil de travail pour lequel j'ai un attachement profond. J'y suis allé pour la première fois il y a très longtemps. A ce moment-là j'étais journaliste et j'interviewais les stars et les metteurs en scène. (*Fellini on Fellini* 1976, 110)¹

Le but du réalisateur est de présenter dans *Intervista* le cinéma en tant que machine à faire rêver pour mieux le démystifier. Il y déconstruit en quelque sorte le rôle du metteur en scène en le faisant souvent apparaître dans le cadre de la caméra pour mettre un terme à l'atmosphère de rêve et de fantaisie dans laquelle il a plongé le spectateur. Donc ce film explore le travail du cinéaste d'une façon ludique alors que *8 1/2* illustre le procédé psychologique qui mène à la conception d'un film. A cet égard l'utilisation répétée des archétypes de son enfance semble rapprocher davantage Fellini d'une conception jungienne de la psychologie même s'il considère la psychanalyse comme une science:

La psychologie m'a toujours fasciné. Elle est pour moi la plus importante des sciences, un point de départ fondamental. Elle devrait être enseignée dès la maternelle. Mon ami le psychanalyste Ernest Bernhard m'a beaucoup aidé à comprendre la psychologie jungienne. C'est lui qui m'a fait réaliser que la dimension onirique de notre être est aussi importante que notre existence, surtout pour un artiste. C'est grâce à lui que j'accepte les idées de Jung, un scientifique clairvoyant que tout le monde devrait lire. La lecture de Jung m'a apporté un grand réconfort. Contrairement à ce qu'on dit, je n'ai jamais subi d'analyse mais je crois en la psychanalyse [...] Une science qui permet à l'homme de se connaître est indispensable dans une société où règnent l'ignorance et le conformisme. (*Fellini on Fellini* 1994, 178-79)²

Étant donné que cette déclaration a été faite par Fellini au commencement des années 90, c'est-à-dire peu avant sa mort, on est en droit de la considérer comme un principe fondamental auquel il a adhéré. L'ouvrage récent, *Tormenting Angel*, de Florence Dee Boodakian sur une théorie psychoesthétique de l'imagination basée entre autres sur le rôle que le rêve joue chez l'homme selon Freud et Jung, nous apparaît fournir un instrument d'interprétation valable pour comprendre la complexité de l'imaginaire fellinien. Selon l'auteur de *Tormenting Angel*, le processus créatif obéit à un modèle tripartite: alors que l'analyste part du conscient, l'artiste lui a recours au rêve au niveau du préconscient et à l'imagination au niveau de l'inconscient. L'œuvre d'art toutefois obéit à des fonctions de révision secondaire grâce auxquelles certaines "structures" telles que par exemple la mise en scène, la mémoire narrative, le monologue intérieur, les symboles poétiques sont rendues possibles. Dee Boodakian est d'avis que la compréhension du processus de création s'applique à toute forme d'art que ce soit la littérature, le cinéma, la peinture ou la musique, si on a recours à l'imagination.³ Cela nous fait comprendre à quel point les films de Fellini naissent de l'imaginaire, de la fantaisie et se réalisent à l'intérieur d'un studio.

Le studio traditionnel n'est pas, comme il semble être à première vue, un simple problème de nature technique et structurale, mais relève d'une question beaucoup plus importante: la liberté d'expression [...] le studio n'est pas simplement l'espace physique où je travaille mais bien au contraire une sorte de lieu mental et psychologique, le moyen qui me permet de m'exprimer. (*Fellini on Fellini* 1976, 111)

Faire du cinéma signifie donc pour le réalisateur italien enlever de son imaginaire le masque du mensonge, identifier le manque d'authenticité, détruire les faux absolus, laisser aller son imagination à la dérive pour la transformer au gré de ses pensées. D'ailleurs il a souvent répété qu'il "com-

mence toujours un film avec l'envie de rêver" (*Fellini on Fellini* 1976, 108).

8 1/2 et la conception cyclique de la création

Le film *8 1/2*, en partie autobiographique, illustre la solution aux déboires d'un cinéaste, Guido Anselmi, à la recherche d'un renouveau dans son existence et dans sa vitalité créatrice. Comme le souligne à juste titre Timothy Hyman, "The riddling title, *Fellini 8 1/2*, goes far to clarify the film's problem: it points, beyond the opus number, to a fusion of the film's conflicting polarities, not only Life and Art, but physical and abstract, person and pattern—that is to the 'solution,' the state of integration momentarily achieved at the end of the film" (122). Par le biais d'une longue introspection, donc d'une analyse du préconscient et de l'inconscient, Guido voyage en lui-même et nous fait découvrir les difficultés et les contradictions qui l'habitent. Il ne parvient pas à terminer un film, qui serait le résultat susceptible d'être analysé consciemment. Guido est confronté au producteur qui le harcèle à propos du budget alloué au film et le pousse à débiter son travail au plus tôt en lui recommandant d'être clair. Le film relate ainsi un état de crise qui résulte de l'interprétation que Guido fait de sa propre vie qu'il perçoit comme étant fausse et sans véritable fondement. Et, comme ses certitudes sont ébranlées, qu'il doute de la validité de tout, y compris de son existence, il est incapable de représenter quoi que ce soit par la création. Son introspection s'apparente, selon Hyman, à la manifestation d'un tempérament mélancolique, d'un état pathologique de tristesse accompagné de rêverie et d'une impuissance à maîtriser le réel. L'habileté de Fellini est de retourner ce sentiment d'impuissance en l'affirmation d'un tempérament d'où jaillit sa vision créatrice. Sautant du passé au futur, du réel au rêve, Guido nous initie à la complexité de la vie. La signification naît de l'expérience, du déroulement même de l'existence, mais il arrive à le comprendre seulement après une révision consciente, qui n'exclut pas le préconscient et l'inconscient. La clarté est ainsi au cœur de la confusion: "Once the vision has reaffirmed Guido's integrity, we see that his sliding from dimension to dimension may have been not evasion or confusion, but the necessary completion of a journey towards a view of life that must include several distinct worlds, a 'multi-universe'" (Hyman 126). D'où la raison pour laquelle le protagoniste de *8 1/2* est incapable de répondre, même dans ses rêves, aux questions de son équipe de tournage. La scène de la conférence de presse avec les journalistes en quête de déclarations-chocs et les critiques qui cherchent à le prendre en défaut pour le ridiculiser, témoigne qu'il n'a rien à dire, ainsi qu'il le

déclare à Rosella. A travers son personnage, Fellini se moque allègrement des journalistes, en particulier du critique de cinéma imbu de sa valeur intellectuelle. En prévoyant dans le film les questions avant qu'elles ne soient posées, il impose son silence aux objections des faux penseurs pour qui tout se réduit à la conscience analytique. Le suicide symbolique de Guido à la fin de cette conférence de presse orageuse, devient justement l'expression d'une fatalité de tempérament, d'une volonté de mourir à soi-même pour mieux incorporer et se rapprocher de l'expérience multiforme de la réalité. Fellini a d'ailleurs toujours déclaré qu'il ne voulait rien démontrer, qu'il détestait prouver ce qu'il avançait ou l'expliquer: "Je veux seulement montrer des choses." [...] Tout le verbiage que je fais à l'extérieur de mon travail ne signifie rien, ce n'est qu'un tas de stupidités. Je vis sans idées fixes et tout ce que je veux savoir est pourquoi j'existe et qu'est-ce que ma vie" (*Fellini on Fellini* 1976, 52).

C'est par divers procédés cinématographiques que le réalisateur de *8 1/2* nous fait voyager dans l'univers de Guido: emploi du monologue intérieur, jeu de miroir, déformation et amplification des souvenirs, archétypes obsessifs, structures circulaires. En ce qui a trait à la mise en abyme, au "cinéma dans le cinéma," la composition du film apparaît magistrale du fait qu'il s'opère un glissement entre les séquences sur la réalité immédiate de Guido et celles tirées du film qui reste à faire. Fellini nous convie donc à une fausse parodie de lui-même et de sa création. Le cinéaste fait aussi valoir le mensonge et l'artifice du milieu cinématographique et du cinéma en tant qu'art à travers les personnages qui entourent Guido, car ils sont déformés par un humour à la fois grotesque et tragique. Ils apparaissent en effet comme des masques, des formes altérées de vie, symptômes d'un monde en décomposition. Wolfgang Kayser constate que notre réaction d'horreur et de dégoût devant le grotesque vient d'une crainte primordiale, celle de la dissolution de notre monde: "We secretly relate the grotesque to our reality and ascribe to it a modicum of 'truth'" (Kayser 31). Ce qui frappe ici, c'est que l'état "inhumain" dont parle Kayser correspond à la condition humaine chez Fellini. De même le grotesque fait-il valoir l'ambiguïté, en faisant se juxtaposer la vie et la mort dans une confusion générale (Kayser 103). A ce titre le grotesque fellinien devient le présage même du vide dangereusement proche, cette menace entropique qui confère à ses personnages leur caractère à la fois effrayant et sublime. On note paradoxalement dans ce grotesque pathétique, dans cette accumulation inépuisable de tristesse, d'abandon, de fausseté, dans le vertige de cette saturation, le pouvoir illimité qu'a le cinéma de mettre des images au monde bien qu'il soit par essence

l'art de l'éphémère. Le manque d'épaisseur dramatique et narrative des figures felliniennes et leur richesse en termes de fantaisie visionnaire, fait justement valoir le caractère protéiforme et infini de leur composition imaginaire. Le cinéaste met aussi l'accent sur le pouvoir visuel de l'image en empruntant par exemple au caractère outrancier de la pantomime où l'ironie se détache sur un fond d'angoisse. A preuve cette scène où Guido enseigne à Carla comment se maquiller de façon vulgaire et contrefaire une scène érotique comme pour mimer le spectacle dégradé de sa vie privée.

La seule véritable emprise sur le réel, l'unique façon pour Guido de retrouver l'authenticité de l'âme semble devoir provenir du travail de la mémoire. Son esprit est assailli par une foule de souvenirs: la scène familiale dans sa ville natale de Rimini, la découverte du monde de la sexualité et du péché avec l'énorme Saraghina, la rencontre avec ses parents, l'évocation de ses fantasmes sexuels de collégien. Il s'agit là d'un désir de retour à la condition humaine dans son état inconscient, pour en arriver à une transfiguration poétique donc à une révision secondaire. Mais une telle entreprise s'avère être un échec comme le montrent deux des scènes les plus révélatrices de *8 1/2*, Celle évoquant le souvenir du collègue, et l'autre qui se déroule dans un harem. La partie centrale de la séquence du collègue, avec la maison de la Saraghina au bord de la mer, montre la danse gauche et monstrueuse de cette prostituée qui fait découvrir le sexe aux collégiens. Déformée par la force du souvenir, cette apparition dans la splendeur lumineuse du bord de mer, devient la découverte traumatisante du sexe dans son aspect diabolique. La Saraghina appartient dès lors au magma indéfinissable de l'existence. L'épisode du harem montre le désir que Guido a de conjuguer sa fantaisie de posséder toutes les femmes, à la réalité de sa vie matrimoniale. L'artifice spectaculaire qui s'apparente ici au théâtre de variétés, au show télévisé, au sketch de revue vient corrompre la force narrative du film par la présence du futile qui empêche le protagoniste de trouver la réponse qu'il cherche.

La structure de *8 1/2* permet au public d'entrer dans les méandres mystérieux de l'imaginaire fellinien et de découvrir un homme perdu, hanté par les fantômes d'une enfance qu'il ne réussit pas à exorciser. C'est aussi une réflexion profonde que Fellini offre sur son *ars poetica*. Guido voudrait compléter son film de science-fiction, avoir un harem à sa disposition, se débarrasser de sa maîtresse, fuir les critiques mais il en est tout simplement incapable. Le démantèlement du décor du film de science-fiction vers la fin de *8 1/2* démontre non seulement l'échec et le manque d'inspiration de Guido mais encore le caractère éphémère et illusoire du cinéma. Le protagoniste

oniste de 8 1/2 trouve alors une explication verbale à la situation qu'il vit à travers les paroles du critique de cinéma, Daumier:

Vous avez très bien fait. Croyez-moi, aujourd'hui est un grand jour pour vous. Ce sont des décisions qui coûtent, je le sais. Mais, nous intellectuels, je dis, nous, car je nous considère comme tels, nous nous devons de rester lucides jusqu'au bout. Mais il y a déjà trop de choses superflues dans le monde, c'est pas la peine d'ajouter le désordre dans le désordre. Détruire vaut mieux que créer si ce que l'on crée est inutile. Et puis, y a-t-il encore quelque chose d'assez juste pour que ça vaille la peine de le mettre au monde?

Victime d'une crise d'inspiration, Guido commence toutefois à la redécouvrir lors d'une balade en voiture avec Claudia, lorsqu'il pose à la jeune femme une question qui prépare le spectateur à la solution finale:

Est-ce que tu serais capable de tout planter là et de recommencer ta vie? De choisir une chose, une seule chose et d'y rester fidèle? De faire en sorte qu'elle devienne ta raison de vivre. Une chose, qui résumerait tout, qui renfermerait tout, parce que ta propre fidélité la rendrait infinie. En serais-tu capable?

Par ces mots, Fellini semble nous dire que ce n'est pas tant la vérité du cinéma qui compte que la sincérité du cinéaste. La femme de Guido, Luisa, ne lui reproche-t-elle pas d'avoir menti toute sa vie: "Qu'as-tu à enseigner aux autres? Quand tu n'as jamais su rien dire de vrai à celle qui a vécu près de toi pendant si longtemps." A ce titre il y a une contradiction dans le rôle même du cinéaste qui est soulignée. Il veut assumer le rôle du prophète, de celui qui détient la vérité, alors que son art le condamne à fabuler, à mentir. La seule façon de retrouver une forme de pureté, d'innocence, c'est de rester fidèle à soi-même et d'être honnête dans son travail d'artiste. Le discours entre Claudia et Guido se poursuit et révèle que le cinéaste est désorienté: "Où veux-tu que j'aille? Je ne connais pas la route." Et Il enchaîne: "Il doit y avoir une source tout près d'ici; écoute, tourne par là." Claudia, la jeune muse qui peuple les rêves de Guido, lui permet de retrouver son authenticité et éveille ainsi son esprit créateur. C'est à ce moment-là qu'il se rend compte que la réalité chaotique qui l'habite est la source même de son art. A preuve les propos qu'il échange avec Claudia au sujet du film:

Et le film se termine comme ça? (Claudia)
 -Non, il commence comme ça. (Guido)

La révélation fulgurante qui s'opère en Guido est soulignée par le cortège des principaux personnages secondaires de *8 1/2*, qui sont tous vêtus de blanc. Alors que leur apparition préalable soulignait l'aspect dérisoire et confus de l'existence, ils deviennent ainsi que Claudia, symboles de l'inspiration du metteur en scène. Visuellement, la lumière remplace l'obscurité et Guido exprime verbalement la profonde métamorphose qui s'est opérée en lui et qui montre aussi le cinéma comme source de libération, de catharsis:

Mais d'où vient cet éclair de bonheur qui me fait trembler et me redonne la force et la vie? Je vous demande pardon chères créatures, je vous demande pardon, je n'avais pas compris, je ne savais pas. J'avais juste à vous accepter et à vous aimer. Comme tout est simple! Je me sens comme libéré. Tout me semble bon, tout a un sens. Tout est vrai. [...] Ah, je voudrais pouvoir m'expliquer mais, je ne sais que dire. Tout redevient comme avant (au même moment des lumières illuminent le plateau, tout reprend vie), tout est de nouveau confus, mais cette confusion, c'est moi-même. Moi tel que je suis et je n'ai plus peur. Dire la vérité. Une vérité que je ne connais pas mais que je cherche, que je n'ai pas encore trouvée.

Cette réflexion du cinéaste intéresse d'autant plus notre étude qu'elle montre la conception cyclique que Fellini a de l'existence et de la création. Hyman souligne avec raison que toute la syntaxe du film devient la représentation même de cette conception: "It is the oscillation of light and dark, the precise length of their duration, which finally shapes *8 1/2*; and this music of interval is combined to maximum effect with the actual music of Nino Rota, whose theme tune, an extrovert braying march, transforming into a wistful circling melody, itself incorporates the double rhythm of Guido's experience. The syntax of the film becomes the embodiment of Fellini's doctrine: that our experience is cyclic, that pleasure comes out of pain, true out of false, comedy out of tragedy" (123). C'est justement la fin de *8 1/2* qui engendre la naissance du film à venir.

A cet égard la dernière séquence mérite notre analyse car elle est fondamentale pour comprendre la nature du cinéma selon Fellini. Guido se lève et se retourne. D'immenses draps couvrent la rampe de lancement. Ceux-ci, comme des rideaux de fenêtre ou de scène, s'ouvrent alors et laissent entrevoir toute la foule présente au "cocktail party," qui descend par les escaliers de la structure métallique. Se dirigeant vers Guido, guidé par Maurice le magicien, la foule dégage une ambiance de joie qui accompagne une petite fanfare. Des clowns jouent une mélodie de cirque. Tout le monde finit par s'installer sur un muret circulaire (balise d'une scène de cirque) et, main dans la main, à se mettre à tourner en rond sous la direction de Guido,

fouet en main, tout de blanc vêtu. Avec sa femme Luisa, il entre à son tour dans la ronde. Il fait maintenant nuit. Les clowns qui marchent en rond cèdent alors la place au jeune Guido, lui aussi tout de blanc vêtu et éclairé par un projecteur. Le film se termine sur cette dernière image. Cette conclusion qui n'en est pas une, montre que ce n'est pas le côté clair, rectiligne et précis des choses qui l'attire, mais plutôt le côté obscur et circulaire: "Les intellectuels m'ennuient, ils veulent toujours donner un nom exact à mes pensées. Je ne crois pas qu'un artiste ait besoin d'avoir des idées exactes" (117). Voilà pourquoi la circularité du mouvement des personnages qui rappelle le parterre d'un cirque, s'oppose à la linéarité de la lampe de lancement. Une rampe de lancement sous-entend décollage, en l'occurrence trajectoire rectiligne.

C'est pour cette raison que Guido remet en cause l'achèvement de son film de science-fiction. Les personnages qui redescendent de la structure métallique concrétisent la notion de prise de conscience chez le cinéaste qui finalement ramène les choses vers lui. Il ne cherche plus à les fuir, mais bien à les diriger. Il comprend désormais que chacun de ses personnages, imaginaires ou réels, fait partie intégrante de son être. De plus il affirme que le réel n'est pas toujours ce qu'on assume qu'il soit. Ainsi, les films de Fellini, correspondent à un caractère circulaire qui n'a jamais de fin. Cette idée est représentée dans la dernière scène de *8 1/2* par la ronde de tous les personnages du film, dernier moment de pure création. Après l'ouverture des rideaux, les personnages se dirigent vers l'arène du cirque, métaphore du grand théâtre de la vie. L'entrée en scène des clowns exprime le lien entre la fiction et la vie, le cirque étant l'expression du monde intérieur de Guido et le triomphe de l'imagination. Le cinéma, nous dit Fellini, "ressemble beaucoup au cirque. [...] Le cirque possède le même mélange de technique et de précision. On y vit sans règle fixe, comme un écrivain ou un peintre. On est plongé dans l'action, c'est ça le cirque: Quelle force, quel courage! [...] Et je suis convaincu que le cinéma est exactement la même chose" (*Fellini on Fellini* 1976, 98). Toutefois Fellini cultive une sorte de rigueur du désordre illustrée par Guido lorsqu'il dirige ses personnages à l'aide d'un fouet. On pourrait à la limite avancer que le fouet symbolise ici le fait que le metteur en scène impose sa volonté. Guido joue le rôle du dompteur qui apprivoise ses créatures et les manipule à souhait: il devient finalement le maître d'œuvre de son univers. L'image du jeune Guido dans la scène finale est l'incarnation de la verve créatrice qui vient de renaître chez lui. Voilà pourquoi le bambin se trouve au centre de l'arène, il est l'imaginaire de Guido Anselmi. Christian Metz fait remarquer à ce sujet: "No longer is Guido at the center of

the magic circle; now it is only the small child dressed in white, and blowing his pipe, the ultimate, and first, inspirer of the whole fantasy – Guido as a child has become the symbol of Fellini as a child, since, in any case, *the place of the director, which is now empty*, can only be occupied by a character external to the action of the film: by Fellini himself" (135-36). Il importe de remarquer l'absence de dialogues dans cette scène finale. La véritable signification du film ne repose pas sur une explication rationnelle, verbale, mais bien sur des images révélatrices.

***Intervista* et la déconstruction ludique du tournage**

Dans *Intervista*, Fellini prend un malin plaisir à entretenir la légende selon laquelle son équipe de tournage évolue à tâton, d'une manière désordonnée, sur les plateaux. Il s'amuse à le confirmer tout en l'infirmit. La séquence de pistage dans le métro de Rome est réelle, mais elle n'a rien d'improvisé puisqu'il connaît exactement au préalable le type de figurants qu'il désire voir dans son film. On assiste au présumé tournage de *Amerika*, d'après Franz Kafka, et tout semble se faire dans la confusion totale. Toutefois lorsque Fellini répond aux questions de la troupe de télévision japonaise, il est tout à fait à l'aise. Ce qui signifie qu'il sait exactement ce qu'il fait mais ne le révèle qu'au moment opportun. Le hasard obéit ainsi à un ordre préétabli parce c'est le metteur en scène lui-même qui choisit méticuleusement ce qu'il veut montrer et ce dont il veut parler:

L'improvisation est un mirage qui induit en erreur tous ceux qui ne connaissent pas la nécessité de la technique dans tout travail de création. Une telle personne croit que l'inspiration est une sorte de miracle, un état hypnotique qui, d'une certaine manière, résout tous les problèmes matériels. Il faut vous débarrasser de cette légende de l'artiste inspiré qui vit en marge du monde. L'artiste est responsable de tout ce qu'il fait. Il doit se servir de sa lucidité pour produire quelque chose de solide, qui respecte la logique des personnages, la forme dynamique du film et réponde à ses besoins techniques. L'improvisation devient simplement une certaine forme de sensibilité aux exigences d'un moment particulier. Ce travail doit être conduit avec une précision mathématique [...] Et cette précision doit être doublement stricte quand il s'agit de quelque chose qui doit relier l'imagination et l'inconnu [...] Je ne veux pas faire un mystère de mon travail et j'aimerais dire que mon système est de ne pas avoir de système. (Fellini by Fellini 1976, 103)

Intervista est l'avant-dernier film de Fellini et peut-être considéré comme le résultat de cinquante ans de métier. Comme Fellini y a recours à une

mémoire cinématographique, donc à la fois visuelle et sonore, on y décèle des traces de *8 1/2*, de *Block-notes di un Regista*, d'*Amarcord*, de *Ginger e Fred* mais surtout de *La Dolce Vita*. Chaque film de Fellini retrouvé dans *Intervista* nie sa précarité et sa finalité en faisant valoir une expressivité nouvelle dans la confusion harmonieuse d'une grande fresque-panorama sans intrigue. Nicola Piovani y fait revivre également quelques-unes des compositions de Nino Rota. Sans oublier l'acteur fétiche de Fellini, Marcello Mastroianni, alter ego et complice de film en film des pensées du *maestro*. Il apparaît dans *Intervista* sous le nom de Mandrake, le prestidigitateur qui devient l'expression de l'image surréelle du passé, de la magie intemporelle du cinéma et des préoccupations de Fellini au moment du tournage, à savoir la commercialisation et la banalisation de l'image par la télévision. Mastroianni, en effet, déguisé en Mandrake est transporté par une grue jusqu'à la fenêtre du deuxième étage du salon de Ekberg pour faire la réclame d'un produit commercial.

Dans ce film, le réalisateur italien s'octroie le privilège de répondre en toute liberté à des questions comme: voilà ce que je fais, voilà comme je le fais et voilà surtout le résultat de mon travail. Il évite toutefois de dire: voilà qui je suis. Il nous le laisse deviner grâce à une série d'indices loufoques, comme le montrent les deux séquences les plus importantes de *Intervista*. La première est le voyage en tramway du jeune Fellini (Sergio Rubini) et sa découverte de Cinecittà et de la diva, bien en chair et toute de satin vêtue, qu'il est venu rencontrer. Il s'agit d'un monde où tout est possible et qui exercera une fascination sur lui durant toute son existence. Le jeune Fellini, regarde ce que font les techniciens, les opérateurs et tous les membres de l'équipe de tournage. Il est frappé par un immense éléphant indien de caoutchouc qui trône dans un studio, ainsi que par le *maestro* qui, assis sur un tabouret, donne des ordres au mégaphone. La magie du cinéma se mélange ici à la chronique et à la biographie, mais on ne saura jamais vraiment qui est Fellini. Si dans *Armacord* il nous fait revivre ses souvenirs d'adolescent à Rimini pendant le fascisme, dans *Intervista* il nous convie à un voyage de la mémoire à la découverte de la fabrique de rêves qu'est le cinéma. Le film devient alors l'équivalent d'un parc d'attractions, d'une exposition universelle, d'un immense catalogue animé ou d'un musée vivant. Rubini évoque le caractère ludique du tournage d'*Intervista* et la magie du cinéma de Fellini en ces termes:

Un grande giocoliere. Per questo i suoi set sono magici, imprevedibili. Come si diverte a confondere le 'carte'. Durante *L'Intervista* a un certo punto c'erano tre troupe che giravano. Una, vera, riprendeva il film, una

falsa riprendeva Fellini che nel film faceva finta di sottoporre un'attrice a un provino. Una terza, falsa, anch'essa, nel ruolo di una TV giapponese che riprendeva Fellini mentre faceva il provino. E lui che si divertiva, a chiedere al figurante, falso operatore: 'Beh! com'è venuta questa scena?' E questo qui che non sapeva più se erà l'operatore vero o quello falso, rispondeva eccitato. 'Bene, benissimo'. E lo sguardo divertito di Federico! (87)⁴

Ces mots de Rubini permettent de bien saisir la dimension tripartite du préconscient, de l'inconscient et du conscient que Fellini, en tant que personnage, protagoniste et théoricien, joue dans *Intervista*. Il est personnage parce qu'il revit sa jeunesse en choisissant Rubini pour l'incarner quand il était jeune. Mais il s'agit d'un personnage partiel qui a une vision naïve de la complexité des studios de Cinecittà. Ce qui explique la raison pour laquelle Fellini sent le besoin d'apparaître lui-même en tant que protagoniste et aussi critique faussement inconscient. Le Fellini théoricien du cinéma, donc tout à fait conscient, se révèle entre autres dans la seconde séquence importante du film, qui a lieu dans la villa d'Anita Eckberg où le cinéaste arrive lui-même en voiture en compagnie de Sergio Rubini et du magicien Mandrake. Grâce à un coup de baguette, ce dernier, marchand de rêves et d'illusions, fait paraître sur l'écran une scène mémorable de la *Dolce Vita*. On y voit Anita Eckberg marcher pendant la nuit dans la Fontana di Trevi et Mastroianni lui-même qui la suit et la désire. Trois décennies se sont écoulées depuis le tournage de cette célèbre scène, mais la magie intemporelle du cinéma garde intacte la beauté du passé. Le ravissement ne dure qu'un instant. La vie apprivoisée sur la pellicule doit faire ses comptes avec la fuite du temps. A la fin de la séquence, on voit la Eckberg et Mastroianni, vieilliss, engraisés, illustrant tout simplement "le temps qui passe sans amertume ni attendrissements déplacés." La juxtaposition de la jeunesse et de la vieillesse, de la fiction et de la réalité, fait ressortir avec éclat la dimension intemporelle du cinéma. Ce n'est pas par hasard que Fellini montre l'écart entre vie réelle et cinéma. Il est conscient du caractère factice de la nature du cinéma qui n'obéit pas à des contraintes spatio-temporelles. Le cinéma, nous rappelle Fellini, est l'art du présent. Les souvenirs du passé comme les projections vers le futur émergent de la conscience que le metteur en scène a du présent, ce qui fait en sorte que le préconscient, l'inconscient et le conscient finissent par coexister. A ce propos Fellini dit qu'*Intervista* est "un film anomal, d'un style familier, une sorte de confession publique entre amis, de session collective de psychanalyse. C'est un film créé par parthénogénèse, qui s'est fait par lui-même, comme le fruit d'une vie dédiée au cinéma" (*Fellini by Fellini* 1994, 143).

Le dernier plan de *Intervista* contient une dimension essentielle du credo artistique de Fellini. Un studio vide et sombre, le metteur en scène en voix-off qui répète les mots d'un producteur: "Donne-moi au moins un rayon de soleil." Il satisfait la requête en allumant les projecteurs et en créant un faisceau de lumière qui touche un espace vierge, ouvert à l'imagination. Fellini ne fait pas d'ironie, il veut par cette scène faire comprendre à quel point ses films naissent de son imaginaire, de la fantaisie à l'intérieur d'un studio de cinéma.

Ainsi dans *8 1/2* et dans *Intervista*, Fellini nous livre toutes les facettes de sa conception du cinéma. Pour lui le cinéma est un art, pas un spectacle farci de concessions commerciales, comme il nous le rappelle si bien à nouveau dans la satire de la télévision qu'est *Ginger et Fred*. Dans ce dernier film en effet, il fait valoir sa crainte de la télévision qui transforme peu à peu le cinéma en un produit de consommation. L'une des dernières séquences d'*Intervista* traduit d'ailleurs cette préoccupation d'une manière comique: il s'agit de l'attaque de l'équipe de tournage par une horde d'Indiens armés d'antennes de télévision.

Conclusion

Intervista, avant-dernier film de Fellini, nous semble représenter le point d'aboutissement de son *ars poetica*. Dans *Lo Sceicco bianco* (1952) le récit se nourrit de la réalité fictive des photos-romans; dans *8 1/2* le personnage du metteur en scène en manque d'inspiration s'interpose entre le spectateur et la fiction pour dévoiler le procédé psychologique menant à la conception d'un film; dans *Block-Notes di un Regista*, le cinéma s'éloigne de l'imaginaire pour être montré comme technique et industrie; et dans *Intervista* toutes ces dimensions sont superposées pour nous faire vivre l'expérience de la création comme fabrique d'images. Fellini s'exprime dans ce film à la fois comme théoricien, protagoniste et personnage, pour faire valoir la magie de l'illusion filmique. A cet égard le réalisateur se considère comme un clown car, comme le suggère Bondanella, il est à la fois devant et derrière la caméra.⁵ Pour Fellini donc le cinéma est l'art de l'expression sans contraintes qui s'épanouit en trouvant un style spécifique et qui réussit à divertir tout en faisant réfléchir. Chez lui, l'art et la vie sont intrinsèquement liés, parce que faire du cinéma est un moyen de se réaliser, de donner un sens à son existence, de construire les étapes de sa vie à travers ses films. Son oeuvre est donc l'expression d'une autobiographie protéiforme où réel et imaginaire ne font qu'un. Transpositions visuelles de sa conception de l'art, la scène finale de *8 1/2* et celle de la Fontana di

Trevi de *Intervista*, reflètent le caractère irrationnel de son cinéma par une richesse métaphorique difficile à égaler. Pour Fellini, faire un film c'est avant tout "mettre certaines fantaisies en ordre et les raconter aux gens avec une sorte de précision" (*Fellini by Fellini* 1976, 121).

University of Alberta et Concordia University

NOTES

¹. La traduction française des propos de Fellini tenus en anglais dans *Fellini on Fellini* (Zurich: Delacorte Press, 1976) et *Fellini on Fellini* (London: Faber and Faber, 1994) est nôtre.

². Nous nous sommes basés sur le livre *Fellini on Fellini* publié en 1976, ainsi que sur le *Fellini on Fellini* publié en 1994 sous la direction de Costanzo Costantini et où sont recueillis des propos que Fellini a tenus peu avant sa mort. Etant donné qu'il y avait des constantes, il fallait trouver un cadre interprétatif. Nous avons opté pour une compréhension diachronique du discours que Fellini fait dans ses oeuvres, en particulier à partir de deux films qui représentent des étapes fondamentales dans sa carrière: *8 1/2* (1963) et *Intervista* (1987). Nous avons aussi voulu faire une jonction entre l'évolution diachronique des différents films qui ont abordé pendant une quarantaine d'années la réflexion sur ce qui constitue la nature du cinéma.

³. Florence Dee Boodakian explique son modèle tripartite en ces termes: "[...] my tripartite model with its re-evaluation of secondary revision naturally incorporates all the elements of dream-work. In dreaming, it is obvious that condensation, displacement and representation by symbol are made possible through the operation of secondary revision which brings them to the threshold of waking consciousness without destroying their dream-like character" (48).

⁴. Segio Rubini suggère que l'improvisation chez Fellini est liée à son amour pour la vie: "La leggenda che lo vuole improvvisatore sul set senza l'idea di quello che farà, credo sia da attribuire proprio a questo suo amore per la vita. Magari esce di casa con qualcosa di già prestabilito, poi, nel tragitto da via Margutta a Cinecittà, incontra la vita, la gente, se ne fa penetrare, la trova più eclatante, più clamorosa di quello che aveva immaginato e cambia tutto. Come un bambino perennemente sorpreso de quello che gli accade intorno. (in *Fellini! Le parole di un sognatore da Oscar*. Ed. Matilde Passa. Roma: *L'Unità*, 1993).

⁵. Bondanella définit ainsi la formule magique du cinéma chez Fellini: "Fellini's magic in *Intervista* and the film's conclusion, stressing the role of the primordial element of the universe, light, in producing a film, offer a picture of the director as a creator in God's image. Yet the fact that Fellini placed himself in front of his camera also identifies the director with the clown. It is the paradoxical combination of these two highly unlikely vocations that represents, for Fellini, the magic formula of cinema" (213).

OEUVRES CITÉES

- Amengual, Barthélemy. "Fin d'itinéraire: du 'côté de chez Lumière' au 'côté de Méliès'". *Etudes cinématographiques* 127-130 (1981): 81-111.
- Betti, Liliana. *Fellini. An Intimate Portrait*. Trans. Joachim Neugroschet. Boston: Little, Brown and Company, 1979.
- Dee Boodakian, Florence. *Tormenting Angel. A Psychoaesthetic Theory of Imagination*. New York: Peter Lang, 1999.
- Di Giammatteo, Fernando. *Cento grandi registri. Dizionario del Cinema*. Newton: Roma, 1995.
- Fellini, Federico. *Fellini on Fellini*. Delacorte Press: Zurich, 1976.
- _____. *Fellini on Fellini*. Ed. Costanzo Costantini. Faber and Faber: London, 1994.
- Hyman, Timothy. "8 1/2 as an Anatomy of Melancholy". In *Federico Fellini. Essays in Criticism*. Ed. Peter Bondanella. Oxford University Press: New York, 1978. 121-29.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Trad. Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana UP, 1957.
- Landy, Marcia. *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Metz, Christian. "Mirror Construction in Fellini 8 1/2". In *Federico Fellini. Essays in Criticism*. Ed. Peter Bondanella. Oxford University Press: New York, 1978. 130-36.
- Passa, Matilde. *Fellini! le parole di un sognatore da Oscar*. L'Unità: Milano, 1993.
- Rondi, Brunello. *Il Cinema di Fellini*. Bianco e Nero: Roma, 1965.

JOHN MASTROGIANAKOS

STORYTELLING AND THE "DIALOGICS OF VARIATION"
IN PAOLO MAURENSIG'S *LA VARIANTE DI LÜNEBURG*

To analyze and discuss Paolo Maurensig's first novel, *La variante di lüneburg* (1993), is to embark upon an ostensibly challenging critical task due to the scarcity of criticism. As far as I know, the novel has received noteworthy critical attention by Daniel Mangano, who labels it a "romanzo di formazione" (Mangano 62) by a not too well known author.¹ Accordingly, the last word has not been said on this novel (and since when has the last word ever been said on any literary text!) which, in many ways presents itself as an innovative literary contribution to the on-going post-traditional concern with literature's self-conscious task in the shaping of postmodern cultural and social identity.

In his article entitled, "Sostiene Tabori": Tematica dell'impegno in *La variante di lüneburg*," Mangano approaches the novel formally and cognitively, illustrating how its narcissistic narrative structure is an allegory of the post-modern condition of heightened egocentrism. Formally speaking, the author isolates the novel's meta-narrative strategies, which according to Mangano depart from the doctrine of mimesis, thereby making *La variante di lüneburg* not only an exemplary postmodern text mediating on its own "impegno letterario" (literary processes) as an allegory for ethical responsibility towards the other,² but classifying it as "un ottimo romanzo [...] della nuova letteratura italiana."³

With regards to the novel's assertive and cognitive function,⁴ Mangano maintains that the narrative devices of the novel, patterned after the stratagems, pauses, and deceitful politics of appearance peculiar to the chess game, allegorize a pessimistic vision of the world characterized by a dangerous philosophy of non-involvement and by a hyperbolized sense of self-absorbed individualism which is characteristic of our own contemporaneity. Bearing a comparison between *La variante di lüneburg* with Antonio Tabucchi's *Sostiene Pereira*, Mangano writes:

Tuttavia, il pessimismo che pervade il romanzo di Maurensig e' di un'altra natura. [...] *La variante di lüneburg* e' stata pubblicata poco prima di *Sostiene Pereira* [...], un altro romanzo che denuncia i pericoli della passivita' e del disimpegno di un mondo della cultura tagliato fuori dalle realta' e dai drammi della Storia. [...] [N]el romanzo di Maurensig come in quello di Tabucchi, il disimpegno deriva dall' individualismo del protagonista ed e' soprattutto in questo senso che si manifesta l'urgenza dei due romanzi e la loro compatibilita' con la 'zeitgeist' degli anni novanta."⁵

What I propose to do in the following investigation is to fuse Mangano's insightful analysis and commentary of the novel with my own pragmatic conviction that the novel's linguistic narcissism not only allows us to consider the dangers of individualism (Mangano), but moreover asks us to examine how the very act of story-telling in the actual world is itself a praxis of self-preservation and an ideology which introduces in society structures of necessary variance.

This being said, Paolo Maurensig's *La variante di lüneburg* is a novel that advertizes and consciously mediates on its own narrative procedures (storytelling) as subversive strategies against a personal rigid ideology.⁶ The novel's elaboration of storytelling as an action of variation and subversion which spearheads an assault on a symbol of rigidity (Dieter Frisch), and as a result reinstates justice in the doxastic world of both narrators, constitutes the novel's social commentary. As such, before the analysis begins, some preliminary and general observations on the cultural and social significance of the narrative form are required.

The ability to narrate stories (whether fictional or factual) which encapsulate and communicate the beliefs, values and aspirations of a society presupposes the need to structure and render intelligible the many human "voices" and points of view making up that society, and in the process of the telling, introduce necessary ideological variation within it. As Jane Yolen suggests in her anthology: "Only humans can create tales that change or structure the world in which they live" (2). Commenting on the nature of stories, she writes: "Stories are powerful. They are a journey and a joining [...] stories are a mystery, giving out clues to open the locked doors of the self" (Yolen 8-9).

In keeping with the pragmatic and experiential notion that stories provide and diffuse new insights into ourselves and the world we inhabit by structuring experience and making it intelligible and more perceptible,⁷ stories introduce ideological diversity in society. For example, in structuring experience, stories offer us alternative paradigms (world perspectives) from

which to understand and transform the world. Stories therefore alter the perception of everyday state of affairs by stipulating and disseminating alternatives to the existing order of things.

Russian Formalists (Shklovskii, 1965, 1966; Todorov, 1973; 1976; 1990) argue that when in a fictional narrative ordinary language is transformed into a literary speech act, the state of affairs that are stipulated in this literary language undergo "estrangement," or "defamiliarization." In other words, the actual world, or certain variables of the actual world from where the story draws inspiration, and upon which the fictional universe is patterned, is made strange and unfamiliar, and therefore different and new, yielding new insights. The structuralist reasoning regarding the fictional text's analogous relationship with the extra-textual world is upheld further by Roberts Scholes when he claims that "fiction offers us not transcriptions of actuality but systematic models which are distinct from reality" (Scholes 6). When this analogous recognition occurs, the literary text encourages its readership to rethink critically its ways of doing things and "forces us into a dramatic awareness of language, refreshes these habitual responses and renders objects more 'perceptible'" (Terry Eagleton 3). In consequence of this rethinking of our "responses" to social phenomena, we ensure the continuance of society in all its conceptual forms (laws; social values; ethical duty towards others; etc.). Storytelling therefore is a cultural institution because it keeps a society going by supplying it with new perspectives and concepts which in turn introduce and confirm ideological variation.

An additional concept referring to a structure of social and ideological variation, and indispensable for making us aware of the connection between verbal art and society, is "heteroglossia." Building on Mikhail Bakhtin's notion of "heteroglossia" as a dialogic phenomenon "multiform in style and variation in speech and voice" (Bakhtin 261), Edwina Taborsky's analysis (*The Textual Society*) of literature's function in the "social text" posits the idea that all "narrative," and in particular the novel, provides a conceptual framework which is founded on and replicates those structures of ideological variation informing society which are necessary for the continuance of dialogic exchange within a social apparatus. According to Bakhtin, when "social heteroglossia enters the novel, the former becomes subject to an artistic reworking," embodying and expressing "the differentiated socio-ideological position of the author amid the heteroglossia of his epoch" (Bakhtin 300). Thus, social heteroglossia is an action of social and ideological change, of dialogue and of variance which enters the novel in the form of varied discourses and new styles reflecting "The social and historical voices populat-

ing language, all its words and all its forms" (Bakhtin 300).

In view of Taborsky's conviction that society can be analyzed "as a text," like a written document that "exists only in usage, only within the actions of being written and read" (Taborsky 198), and that literature functions in this social text as a type of "generative energy" supplying society with its meanings, alternative states of affairs and metaphors, it is interesting to note that her study adopts Bakhtin's notion of the novel as ideological heteroglossia and proposes to use it as a model for social analysis. To paraphrase Taborsky, society itself can be approached and analyzed as a heteroglossic structure, a novel, or as a "dialogic text." She writes: "Society is a dialogic text. It is a continuous interaction and amalgamation of what we may call forces or systems of energy that are differently organized from each other" (Taborsky 161). Therefore, in the same way a novel textualizes different points of view, angles of vision and voices which dialogically struggle for supremacy within a systemized artistic whole, so does the social text embody "heteroglossic deviation in all its forms, from laughter to criticism, from carnival to rebellion" (Taborsky 169). The novel as an artistic modulation of social heteroglossia is thus fundamental for better understanding the need to embrace ideological tolerance, social change and critical thinking.

Dialectically, Taborsky's "society as text theory" is based on the assumption that both stasis and variation are required for the continued survival of a society. "The social text is made up of two forces," she claims, "the centripetal or the centralizing force of stasis and centrifugal forces of deviation and heteroglossia" (Taborsky 165). Similar to Bakhtin's assertion that the individual author is the carrier of the heterogeneous beliefs of his/her society that will enter his/her narrative, the agent of social heteroglossia for the social text is the individual who, along with other free-thinking individuals, contributes his/her own individuality by articulating idiosyncratic beliefs: "Change in the textual society is achieved via the individual reality level" (Taborsky 169). Once this action of change occurs, the heteroglossia entering society ensures deviation and ideological tension, challenges stasis, and ultimately means the continued "existence of a society" (Taborsky 191). Thus, a healthy society, like a successful narrative which assembles "a diversity of social speech acts" and multiple stylistic and linguistic properties within a unified artistic structure, is one that ensures its survival by allowing both variance and stasis to co-exist in a dialogic interaction where an ethics of tolerance towards others' opinions underpins human action.

This being said, Paolo Maurensig's first novel, *La variante di lüneburg*, constitutes a point of departure for considering how a novel's gauging of its

own storytelling properties introduces an element of variability ("heteroglossia") in its fictional world, and in the process, transforms the static and unjust structures defining that world into balanced heteroglossia. The novel thus thematizes the necessity to reinstate a world order defined by justice, dialogue and change, not stasis. Within the context of its metanarrative composition and of the chess-game metaphor (upon which the entire narrative is patterned),⁸ the fictional world of the novel constitutes a positive commentary on the ethical duty of permitting variance to enter society, as well as a denouncement of social inertia.

The novel elaborates the story of Tabori, an ex-prisoner of war and master chess-player who, for more than 40 years, has been plagued by insurmountable guilt and by a desire to track down the man who is the cause of this guilt. He resolves his dilemma by using his adopted son and equally gifted chess-player, Hans Mayer (the second order narrator), as a pawn with whom to track down, and ultimately defeat Dieter Frisch, Tabori's greatest nemesis, the cause of his guilt, and a Nazi war criminal. Not coincidentally, Mayer meets Frisch on the train headed for Vienna and impresses him with his knowledge of chess. Having gained Frisch's confidence and having won his respect, Mayer weaves his tales, and by the end of the telling, Frisch, upon returning to Vienna, is found dead slumped over a chess board as a result of a fatal gunshot wound to the head.

The novel is comprised of four major narrative sequences (as well as additional minor ones, particularly within the embedded stories themselves) and three digressions the function of which is to offer clues as to the circumstances and reasons surrounding Frisch's death, as well as shed light on the relationship between Frisch and Tabori, the narrator. Furthermore, this meta-narrative structure illustrates how the novel gauges itself in an attempt to point to the performative nature of fabulation.

The first narrative sequence (10-34) starts by documenting the place, date and time of the discovery of the body, but does not give any indication as to who committed the crime, or whether it was a suicide or a murder; The only thing we know for certain is that Frisch was found slumped over a chess board, and that because of allusions made to chess and to the narrator's possible acquaintance with the deceased, the narrator, Tabori, is somehow implicated. Thus, the reader is faced with a mystery plot that presents the crime first, then attempts to take the reader step by step on a journey of fact-finding revelations and resolutions, thereby reconstructing the events leading up to the crime. It is precisely for this reason that, similar to a chess game the outcome of which is revealed in the moves and stratagems, the

plot of the novel is patterned after chess. But there is more.

The novel also includes a prologue which constitutes a *myse-en-abyme* of the entire thematic structure of the narrative. It is essentially a meta-fictional anecdote about the power of storytelling. In the prologue a heterodiegetic narrator (who is probably Tabori) refers to how the chess game was born in bloodshed. “Sembra che l’invenzione degli scacchi sia legato a un fatto di sangue” (9). We are told that the game was introduced for the first time to a sultan by a poor but greedy inventor who, on account of his greed (he wanted in exchange for the chess-game a substantial part of the wheat grown in the Sultan’s kingdom), was executed. However, revealing information that official history has kept concealed, the narrator tells an alternative tale: that the sultan also paid a high price for his lack of magnanimity: he went insane: “egli si appassionò al nuovo gioco fino a smarrirne la ragione” (9).

After having narrated his own spin on the legend revealed in the anecdote - whose significance and authorship at this point are vague, - in the first narrative sequence (10-34) the narrator (Tabori) slowly reveals himself to be intimately connected with the past life of the deceased. Before this revelation is made clear, however, the narrator reports the death of Dieter Frisch in the manner of objective reportage, parodying the journalistic manner: “I giornali di oggi riportano la notizia della morte di un uomo, avvenuta in una località non lontana da Vienna. Ieri, domenica mattina, un certo Dieter Frisch è deceduto per una ferita di arma da fuoco” (10). Then, switching to a more personal point of view, he ambiguously discloses a past connection with the deceased: “Sul momento, ombreggiato com’è dalle falde di un panama che si presume leggerissimo, stento a riconoscere quel volto [...] Mi chiedo se sia possibile che sotto quel nome e quelle sembianze si celi la stessa persona che conoscevo” (10). In the context of Frisch’s mysterious death, and the fact that information about the murder and about the narrator’s by now certain involvement in it is being given in piece-meal fashion with much apprehension, the switch from journalistic objectivity to personal narration (subjectivity) raises the question as to why the narrator is at this moment engaging in an ambivalent game of revelation and concealment since it is obvious to the reader from his more personal tone that he knows the deceased.

The answer is to be found in the chess-storytelling analogy which the narrator exploits so well. Indeed, a substantial part of the first narrative sequence (from pages 9-15), as with the entire novel, is patterned after a chess game in which we are made to anticipate the nature of Tabori’s connection with Frisch from the clues given to us by Tabori’s clever strategizing. For instance, the narrator accounts for Frisch’s disappearance on Sunday

and that he was found slumped over a cheap chess board. He quotes ad verbatim the newspaper report which raises questions as to why such a prominent chess master would choose such a "rag" of a chess board to play his final game, all the while raising suspicion as to his involvement by subsequent comments: Newspaper report: "Nessuno potrà mai spiegarci perchè quella notte il dottor Frisch abbia scelto, dalla sua preziosa e rinnovata collezione di scacchiere, un simile cencio" (14-15). Tabori's comments: "In queste parole dal gusto vegamente melodrammatico è nascosta la verità." What truth? How and why does Tabori know the truth? And how are we to locate it? Not coincidentally, the narrator is partially obscuring his role in the entire affair, not being entirely forthcoming with the disclosure of his implication in, and knowledge of, the crime, opting instead to paraphrase playfully the newspaper reports only to discredit their conclusions and hypotheses:

I titoli danno concordamente un grande risalto alla scomparsa di questa 'eminente figura', passando però sotto silenzio le circostanze in cui essa è avvenuta. Dietro le pressioni dei familiari, schierati fermamente contro l'ipotesi del suicidio, quasi tutte le testate parlano di 'incidente', 'disgrazia', oppure di morte avvenuta in 'circostanze misteriose' (10).

Epistemologically, this chess patterned narration makes us aware of how knowledge of events or any state of affairs, as stipulated in discourse, is not always so straightforward. Not unlike a clever chess match, knowledge of the world can at times be achieved via pauses, innuendos, false allusions and misleading information. Accordingly, only when we arrive on page nine, after many explicit allusions pointing to the narrator's alleged involvement in, and knowledge of, the reasons behind the crime, do we actually find out that the chess-board upon which Frisch was found dead is Tabori's, and that Frisch's death was orchestrated by him:

Se le varie ipotesi hanno continuato a oscillare dal suicidio alla disgrazia, sfiorando finanche il delitto, nessuno ha pensato invece alla possibilità di un'esecuzione capitale, seppure differita nel tempo e nello spazio. [...] Gli inquirenti non hanno trovato sui pezzi altre impronte se non quelle del defunto: anche se a condurre il gioco, in quel momento, ero io stesso. La scacchiera rinvenuta, infatti, mi apparteneva, e quella posizione di gioco potrei ricostruirla e giocarla a

occhi chiusi in tutte le sue varianti (15).

As previously mentioned, the narrator's cryptic and ludic attitude towards the information on Frisch is a strategy and pattern upon which the entire novel is based. In this sense, the narrator's playful style of disclosing information underscores the problematic procedures involved in achieving knowledge. This initial display of ludic strategizing is fundamental to the novelistic plot because, unbeknownst to us, it anticipates Frisch's unwitting participation in his own death by a similar chess patterned "coup de narration" that will be orchestrated in the embedded narrative sequence by the second narrator, Tabori's adopted son. Thus, Tabori's quasi reticent attitude is a way of ensuring that the pieces of his plot against Frisch will come together only when he wants. Accordingly, implied in Tabori's strategizing and orchestration of Frisch's murder (even though we still do not know how and why this murder was planned) is a power to control his world in the form of disclosing information when he sees fit.

In the context of this power and control, the significance and authorship of the prologue are revealed. The prologue constitutes a miniature simulacrum by which the narrator's ability to control information and knowledge through the power of discourse is ostended. Departing from the assumption that Tabori is the narrative voice of the prologue, it is possible that he challenges the official legend regarding the downfall of the humble chess inventor in the same manner as he challenges and undermines the newspaper accounts of Frisch's demise by virtue of his privileged position as narrator-creator. Disclosing information when he sees fit (as he does with information pertaining to the circumstances surrounding Frisch's death), and orchestrating the death of Frisch in his own terms, are ways with which to lure us into the narrative game so that we may also become witnesses and players in Frisch's downfall; and these actions symbolize privileges and deeds usually associated with the sovereign position of a narrator who has absolute mastery over the world s/he stipulates, over what he says and how he says it.

In the middle of the first narrative sequence, the reader, having been assured that the narrator orchestrated the death of Frisch, still does not know how Tabori achieved this goal, or the particular reasons behind it. The particulars of the crime in terms of how Frisch met his end at the behest of Tabori will be slowly unveiled when the narrator, having lured us in his narrative trap, temporally digresses to that Friday afternoon and openly admits to have sentenced Frisch to death: "La sentenza è stata pronunciata venerdì

notte, sul rapido Monaco-Vienna" (15).

The first digression of the novel (16-34), though still part of the first narrative sequence, offers a psychological profile of Frisch; the latter's predilection (no doubt a remnant of a Nazi ideology or a static mode of thinking) for distancing himself from the world of human dialogue and living in a doxastic world of his own fabrication: "Conduceva una vita regolata e tranquilla" (5). A physical projection of this doxastic world is Frisch's home, which is described as a museum rather than a home, and the only people who enter are tourists who marvel at his finely cultivated gardens: "Costruita sul finire del Settecento, non lontano dalla capitale, la proprietà era diventata da tempo un'attrazione turistica" (11). Frisch's daily activities are to get up in the morning, to have his breakfast, read his newspaper, take a swim and then to close himself up "nel suo studio-biblioteca a occuparsi di scacchi: la sua grande passione" (12). The narrative description of his life is therefore an absolute negation of heteroglossia, a total withdrawal from people, novel ideas, or anything that would amount to a dialogic interaction within the historical process. These descriptions thus juxtapose Frisch's "heterocosm"⁹ with the world of variance and progress existing outside his well ordered world.

Appropriately, the narrator's portraiture of Frisch is defined in terms of a man in hiding, a recluse who made himself "una nuova identità, una nuova vita" (18). But the reasons behind Frisch's new identity and life are not given, thereby raising suspicion as to some past deed that ought to remain hidden. He describes Frisch's passion for chess in terms bordering on obsession and symbolic of the rigidity defining his life: "Frisch si riteneva un purista del gioco, aboriva tutto ciò che non gli sembrava logico, lineare, o per lo meno riconducibile a una qualche teoria già esistente" (25). And the narrator, himself a self-proclaimed expert at chess, alludes to how Frisch's chess obsession lead to his eventual downfall: "e tuttavia a perderlo è stata proprio la sua irriducibile passione per gli scacchi" (16) (18). These are but a few in a series of partial revelations and allusions which point not only to chess as the instrument of Frisch's death, but which also imply some connection between Frisch, Tabori and chess. In fact, the narrator informs us about an incident in which Frisch, criticizing in his chess journal the use of an unorthodox chess variation which quickly determines the game's outcome by introducing an element of unpredictability in the game, demonstrated his aversion towards any violation of his own brand of the aesthetic status quo: "Questa variante gli era subito apparsa come un affronto ai suoi personali canoni di ordine estetico. Vi aveva dedicato uno studio ponderoso che si era

protratto per parecchi numeri. L'aveva intitolato *La variante di Lüneburg*" (26). What we do not know at this moment, but will only be privy to towards the end of the novel, is that Tabori introduced the chess variation through Mayer so as to ensnare Frisch's interest, find out his whereabouts, track him down via his son, Hans Mayer, and deliver the final assault.

As the first narrative sequence accounts for Frisch's habits and whereabouts two days before his death (Friday afternoon), Tabori-narrator suddenly focuses on Hans Mayer, the second order narrator, who introduces himself to Frisch on the Vienna express train headed for Munich. Tabori thus disappears from the central fabula, and the train therefore becomes the locus for the setting of Mayer's trap, which will be enacted in the second narrative.

Thus is introduced the second narrative sequence (34-68), as Hans Mayer attempts to gain the trust required to lead Dieter Frisch where he wants him to go: to listen to a story, and to recognize himself as Tabori's Nazi tormentor. In fact, the teleology of the tale is made explicit by reference to its function as an attention getting strategy: "Il silenzio dei due uomini e l'attenzione fissa, apertamente incuriosita, di Frisch indussero Mayer a iniziare il suo racconto" (34).

The rhetorical devices Hans Mayor exploits in his tale are hyperbole and war metaphors expressed with a heightened sense of intellect; rhetorical strategies and tropes that will win the trust of a man whose present life stands for obsessive behavior and intellectual arrogance, and whose past recalls unparalleled murder and war. Mayer states: *La mia passione si rivelò dunque immediata e implacabile. Per un certo tempo, mi bastò muovere quei pezzi sulle case della scacchiera, sentirne la consistenza, o anche solo guardarli*" (38). Making hyperbolic remarks such as not being able to sleep or think because of the chess obsession, Mayer, certain of Frisch's attention due to the latter's equal obsession for chess, informs him that his entire existence was limited to chess-playing, where no time was allotted to other pursuits. Flaunting his knowledge of the great chess-players of the past, Mayer says: "Come ben sapete, Alechin sosteneva che gli scacchi sono un'arte, mentre Capablanca li vedeva come pure tecnica; per Lasker, invece, gli scacchi significavano lotta" (39). Having gained Frisch's trust, Mayer introduces Tabori in his tale, thereby inserting an additional narrative layer within his own story. He talks of their mentor-student relationship and about the tedious lessons of chess. He also speaks of the ethical lessons he learned while under Tabori's tutelage.

One such lesson requires mention for the reason that it illustrates the con-

nection between chess, fabulation and life, constituting yet another narrative frame embedded within Mayer's story which is meant to make Frisch recognize himself in the narrator's tale. Mayer tells of a time when Tabori gave him a newspaper article about the accidental death and injury of 14 school-children. On the back of the article Tabori wrote: "Acciochè tu rifletta meglio" (62). And in smaller print was written: "E se la causa di tutto questo fosse stata la tua disattenzione?" (63).

The content of the embedded story of the fourteen school children is Tabori's way of instilling in the young Hans Mayer the same sense of ethical responsibility and respect towards the game of chess as he should have towards human life. By implication, however, this ethical invective alludes to Frisch, whose past life was anything but ethical. Therefore, Mayer's decision to narrate this incident to Frisch reflects a strategic move on his part meant to trigger Frisch's recognition of his own evil past. As we will be privy to in the final narrative sequence, the original author of the subjunctive sentence - *Acciochè tu rifletta meglio* - was Frisch, who during the war wrote it on the back of photographs of murdered victims for whose deaths Tabori was unwittingly responsible.

Halfway into his story, Mayer stops narrating (68), and the primary narrator, Tabori, intervenes and introduces the novel's second analepsis, or narrative digression. The function of the second digression is to comment on, and assess, the effects of Mayer's tale on Frisch, as well as to underscore the chess-storytelling parallel. Tabori, assuming his previous omnipresence, remarks that Frisch asked Mayer to continue his story, a possible indication of his being suspicious, as well an indication that Mayer's plan is working: "Un gesto che denotava curiosità, e forse anche una lieve apprensione" (69). At the behest of Frisch's signal to continue his story - "continui, la prego" - (69), the heterodiegetic narrator (Tabori) intervenes in the former's direct discourse and, as if making a remark about a chess move, comments upon how the recommencement of Mayer's tale is similar to a chess move: "Era la mossa che Mayer aspettava: ora si sentiva perfettamente a suo agio. Gli succedeva la stessa cosa quando giocava a scacchi" (69). In view of how the novel has thus far underscored the chess-storytelling parallel in both Tabori's and Mayer's clever narrative strategizing, it is not surprising that Mayer's own storytelling maneuvers replicate the strategizing involved in chess.

At the level of content, Mayer's embedded tale about the 14 schoolchildren signifies the ethical responsibility one should assume towards others. This is clear enough. At the level of form, however, the story-within-a-story framework, as is revealed through Mayer's tale, through his embedded frame

of the 14 school children and through Tabori's digression, underscores how the act of storytelling is meant to deconstruct Frisch's doxastic world by disclosing past scenarios meant to trigger his memory. In light of how Mayer's embedded story is meant to trigger memory and destroy Frisch's personal heterocosm, the novel consciously foregrounds its narrative structures of subversion and variance. As a matter of fact, it is Tabori-narrator-orchestrator who fabricates and manipulates in **absentia** the meeting between Frisch and Mayer with the authority entrusted upon him as an omniscient narrator. A similar manipulation is evident in the prologue of the novel where we have two contradictory versions (in one the potentate is sane, while in another the potentate is insane) about one state of affair that are reported by the narrator; yet which ever version is true, lies in the privy of Tabori, the only **vox autoritatis** in the text. Thus it is Tabori's discourse that challenges the official discourse of the legend, and therefore reveals the alternative morality anecdote of how the potentate paid a high price for his lack of trust. Equally relevant, it is Tabori who plays with his readers in the Frisch murder case by disclosing and concurrently keeping information from them, thereby raising dramatic irony by flaunting his superior knowledge to the inquisitive reader and creating a fictional world based on parallels between chess, life and storytelling. Moreover, it is via Mayer's storytelling abilities that we are offered the ethical content of his tale. And more importantly, it is through storytelling that we will eventually witness Frisch's ironic demise.

Viewed from this perspective, the real content of the novel is the formal gauging of its own means of narrative production which organize the fictional world according to rhetorical (chess-storytelling analogy; digressions) and stylistic parameters (pauses; interjections; innuendos; quasi resolutions). Therefore, it is not so much what the novel signifies that is important (Frisch the recluse; Tabori's revenge; the parallel chess-storytelling; the ethics of responsible action; the exploitative nature of life; etc.), as how it stipulates it through metanarrative techniques which critically draw our attention to how narrative acts actually alter our perception of the world by disclosing themselves as strategies of world construction: It is by means of language and its storytelling agent, narrative, that Mayer constructs a possible world that will not include Frisch, symbol of tyranny and stasis.

The third narrative sequence (70-84) constitutes Mayer's reprisal of his tale, and as mentioned earlier, signifies a most significant strategic move in his narrative game. The characteristics of this part of his tale differ from the pre-digression one insofar as this one displays a more philosophical-speculative position, as well as revealing itself to be more conscious of its own strate-

gizing. Speaking about his training from his master Tabori, Mayer assures Frisch that the world of chess constitutes another dimension in which any sense of self and the actual world is annihilated for the sake of the game:

L'angusta cella all'ultimo piano della Pension Fischer diventò il mio santuario e la mia prigione. Ben poco restò del mondo circostante, che a poco a poco perse consistenza: e se c'era ancora un corpo con le mie sembianze che frequentava le aule di una scuola, che ogni tanto andava a far visita a mia nonna, che mangiava, dormiva e percorreva gli itinerari abituali, io ero sempre lì, rinchiuso in quello spazio, alle prese con me stesso (76).

Heading towards his conclusion, Mayer informs Frisch that he lost all contact with Tabori, and as a consequence, has not played another game of chess. Then Mayer invokes his knowledge and use of the chess variation (passed down to him by Tabori) which Frisch himself is reported to have severely criticized in his purist chess journal:

C'era una sola condizione inderogabile in questo nostro sodalizio. Tabori volle a tutti i costi che al 'gambetto di donna' del bianco io adottassi sempre una certa variante che mi aveva insegnato [...]. Questa variante implica un sacrificio di cavallo, dopodichè si precipiti nel caos. Tabori ci teneva in modo tutto particolare. Spesso mi diceva che quello era il suo contributo alla storia degli scacchi (80).

Dramatic irony in the above passage is generated by what Mayer knows about Frisch's knowledge of the chess variation in contradistinction to what Frisch does not know; mainly that Mayer's tale is meant to incriminate Frisch and expose him as a Nazi war criminal in hiding who shares a terrible past with Tabori. The philosophical and strategic aspects of Mayer's speech complement each other insofar as Frisch is made to respect Mayer's obsessive knowledge with chess, and as a consequence, allows himself to be drawn into Mayer's explanation of the chess variation; the clue that will trigger Frisch's memory regarding his past with Tabori and demonstrate that Mayer's storytelling signifies him as the hidden antagonist. Accordingly, Mayer's intentional disclosure of his playing the chess variation on the international chess circuit, and that his teacher was Tabori, recalls Tabori's allusion to the variation defense in the first narratives sequence: "e quella posizione di gioco potrei ricostruirla e giocarla a occhi chiusi in tutte le sue varianti. Questa difesa, che Frisch aveva tentato inutilmente di demolire era

l'unica cosa che ci legasse a un sogno infame del passato" (15). Therefore, Mayer's reference to his playing the variation reveals to the reader information about Tabori's plot: If the variation is that which binds Tabori and Frisch to an "infame passato," and if Mayer was taught and played this same chess variation, which Tabori claims is that which lead him to Frisch ("di risalire fino alla persona"), then Tabori used Mayer as a pawn to play the variation internationally. Knowing full well that Frisch was editor of a chess journal and would jump at the chance to discredit the variation publicly, Tabori tracked Frisch down. The reader is therefore responsible for reconstructing the events which lead to Frisch's demise. The burden of meaning-making has shifted from the text to the reader. The parallels between the act of storytelling and chess are again indisputable: The way we and Frisch are given information, and the way we are made to piece it together by conjecture and logical hypothesizing is analogous to the way one either wins at chess, or to the way a reader reconstructs, and therefore renders intelligible, the disconnected and seemingly unrelated narrative events informing a story's fabula. In the third digression (only a paragraph's length) Tabori interjects, and as in the preceding digression, authoritatively comments on the reaction and the exchange that ensue between Frisch and Mayer: "Qui Mayer tacque: voleva vedere infatti quale effetto avesse avuto il suo racconto sui suoi due interlocutori" (84). Apart from the obvious reason that an interruption of Hans Mayer's fabula raises dramatic tension because as readers we are anxious to witness Frisch's reactions as to his role as antagonist in Mayer's tale, Tabori's digression serves a dual purpose, one functional the other demonstrative.

On the one hand, the digression constitutes an attention-getting device in consciously sizing up the tale's ("racconto") functional-performative role: What is Frisch's reaction to the tale itself? What will Frisch tell Mayer? How will he admit his implication in what Mayer narrated? How will Dieter Frisch be lead to his death by a simple act of fabulation? On the other, the digression documents a step by step adversarial chess-type relationship between Mayer, who is now a predator, and Frisch, who is now a victim. Indeed, Tabori's comments depict this scene as a chess game which requires that both adversaries be involved in absolute concentration and solitude: "Il treno riprese la sua corsa, e nessun altro entrò nel loro scompartimento. Hans accostò la porta che Baum aveva lasciato aperta, e tornò a sedersi, questa volta pero sulla poltrona lasciata libera da Baum stesso, mettendosi così di fronte all'altro come a un avversario, con il fare di chi si appresti a concludere rapidamente la partita" (85). Frisch's reaction to this seating position

is described as follows: "A Frisch non era sfuggita la manovra. Aveva avuto quasi un moto di sorpresa, e per superare il disappunto guardo l'orologio. 'Siamo in perfetto orario' disse. 'A mezzanotte saremo a Vienna'" (85). The narrator's words, "manovra" and "moto di sorpresa," again function as attention getters since they explicitly allude to moves associated with chess games, thus creating an adversarial type atmosphere. Also, Frisch's clever pretense of looking at his watch while analyzing Mayer's move illustrates the clever improvisation and intellectual acumen involved in chess-playing. As Daniel Mangano observes, the chess symbolism in this novel is multifaceted, covering a variety of themes, one of which is intellectual prowess: "Gli scacchi come elemento di violenza e di cupidagine dunque, ma anche di follia, il gioco considerato nel suo duplice aspetto di fonte di piacere intellettuale e di strumento di tortura e di morte" (Daniel Mangano 53).

Thus, as the tension develops, both characters are depicted in the context of their mutual antagonism where each, like expert chess players, anticipates the other's move in an attempt to thwart one another. Except in this game pawns are replaced by words, moves by clever rhetorical skills, and the board, by life itself, symbolically stipulated by the moving train. In this sense, the Frisch-Mayer struggle on the train is symbolically recast within a narrative apparatus where there are fundamentally two games being played: a storytelling game patterned upon the strategizing and improvising involved in the chess game, and an actual chess game reflecting in its turn the properties of narrative nuance. In other words, it is by means of an autobiographical anecdote that Mayer is able to maneuver Frisch to listen to him in the first place. And it will be the tale that will ultimately force a confession from Frisch, and change the lives of both Mayer and Tabori. Each move therefore, while paralleling chess maneuvers, also involves rhetorical moves, an intellectual strategy and a narrative one where each adversary attempts to outsmart the other by the use of clever allusions and word-play. For instance, feigning ignorance and contemplating his next move, Frisch finally makes an attempt to acknowledge that it was he who wrote against the lüneburg chess variation, and that he recalls Mayer as the player of that variation. The narrator illustrates this scene through direct discourse so as to underscore directly Frisch's clever strategy of pauses which deflect attention and point instead to a casual attitude: "Frisch, che per un po' era sembrato chiedersi a chi dei due spettasse la mossa, pronunciò invece il nome di Mayer più volte e sottovoce, come se gli potesse evocare qualcosa: 'Mayer...Mayer...Hans Mayer.... Mi sembra di ricordare un certo Mayer che ha fatto parlare di sé l'anno scorso ad Amburgo, e poi, se non sbaglio, a

Hastings" (86). Mayer, on the other hand, says nothing to this, a narrative pause is his weapon. He listens rather, as Frisch flaunts his chess playing abilities and criticizes the variation. "Un carattere debole, il suo..." (86), he says to Mayer; a disparaging remark against the latter's using of a variation that is, in Frisch's opinion, devoid of rational thinking.

Towards the end of the third narrative sequence, Mayer makes his last move in the hopes of making Frisch realize that this entire storytelling strategy is a prelude to something else. Mayer offers to give Frisch Tabori's chess board of pain (which sends an electric shock to the player who makes irresponsible moves) in exchange for Frisch's willingness to allow Mayer to finish his tale: "Ciò che le chiedo in cambio è [...] di ascoltare sino in fondo la mia storia" (88). Tabori-narrator, however, again interjects in their match and comments upon Frisch's obvious awareness that he has been duped: "Frisch si sentiva irritato per essersi prestato troppo ingenuamente al gioco" (88). And then, approving of Mayer's strategizing with words reminiscent of chess, the narrator says: "Posso dirlo con sicurezza, nello sguardo di Hans Mayer traspariva l'intima soddisfazione dello scachista che veda realizzarsi sulla scakhiera, mossa dopo mossa, tutto ciò che aveva previsto, e pensi: 'Ecco il finale'" (89). Significantly, Tabori's comments, as with all his digressions, not only size up the Frisch-Mayer struggle by offering the "players" respective reactions, but moreover impose a measurable degree of the chess structure upon the entire novel.

Tabori's digressive interjections thus serve as the structural principle that constantly reminds us of the chess-storytelling analogy and of the way his entire fictional world is patterned after it: "Da quel momento in poi tutto era dunque affidato alla pura tecnica. Non c'era bisogno di improvvisazione, di genialità, ma semplicemente di tecnica" Come un musicista, prima di rispondere misurò con il respiro una pausa coronata" (89). Tabori's musical analogy is a telling sign of how the formal structures of the novel (the choice of words; the story-within-a-story structure that underscores the power of narrative; the chess-story analogies) consciously underscore the chess-art parallel. Within the realm of art, Tabori's musical analogy therefore implies a similarity between chess and storytelling. In fact, references to the chess-art analogy abound: "Gli scacchi, come le arti, sembrano darci la possibilità di sopravvivere alla morte fisica, di avere fama eterna"(87). Just as a clever story teller weaves his tale and captures the reader with his/her themes (content) and use of metaphors, but also relies on his/her ability to tell a story well by using effective intonation, pauses, style and manner of speaking (formal technique), so does Mayer capture and ultimately thwart Frisch by

using his own rhetorical talents.

Mayer's move is made in the closing of the third digression. He discloses to his adversary the fact that Tabori used him as a pawn to track down a man with whom he shared an evil past and a chess-game. Frisch, obviously aware that he is that man says: "Suppongo di essere io quest'uomo"(91).

The fourth and final narrative sequence, with its own embedded text, introduces Tabori as a homodiegetic narrator involved in the story he narrates. With his inclusion we have a revelation which recalls and resolves all the cryptic allusions made in the previous narrative sequences and digressions. Let us recapitulate: The first narrative sequence establishes the crime and points to Tabori as implicated in the crime by a chess board. The second narrative sequence, interrupted by two digressions, introduces Mayer's tale as a strategy with which to gain trust and ultimately achieve a confession. The content of the tale is also meant to communicate an ethical lesson of responsible action, while its formal aspects reinforce the chess-storytelling analogy. The third narrative sequence displays a more decisive attempt at strategizing and bringing about Frisch's eventual confession by way of the revelation of Mayer's playing the notorious lüneburg chess variation. Thus, by the time we arrive at end of the third narrative sequence, this is what we know: That Hans Mayer is Tabori's adopted son, and that the latter is somehow involved in Frisch's death (first narrative sequence); that Tabori sent Mayer to track down Frisch (second narrative sequence); that Frisch and Tabori share a common past, and that Frisch's death on a chess board is somehow related to Tabori (third narrative sequence). What remains to be revealed are the reasons behind Frisch's death, the nature of the relationship between Frisch and Tabori, and the significance of chess in the entire affair. The fourth narrative sequence narrated by Tabori supplies the answers. Tabori narrates how he was made to play chess for the lives of inmates in the Bergen-Belsen concentration camps during the second World war by Frisch, who was then commander of the camp. They had met years before as children at a chess tournament during the implementation of the Nazi racial laws. Within this context, Tabori, being Jewish, did not stand a chance at winning, especially when the opponent was Frisch, a German. Thus, Tabori was ridiculed, and when in fact won matches, was second-guessed by partial judges who favored German players, and gave them the winning score. This notwithstanding, Tabori won many tournaments, and Frisch naturally held a grudge. When Tabori's family was imprisoned (and subsequently killed in the camps), Tabori was saved by Frisch because the latter wanted to exact revenge. The revenge was cunning and cruel. Frisch lead

Tabori believe that losing to him at chess was a way of winning favor and saving his own life. But unbeknownst to Tabori, every game that he lost was a death sentence for other inmates. So, Tabori had to win games for the lives of inmates. It was in the Bergen-Belsen concentration camp that Tabori first used the lüneburg variation as a necessary strategy of subversion against Frisch's cruelty.

Tabori's embedded story, contained within the fourth narrative sequence, also details the inhumane conditions of the camps which destroyed the morale of the inmates. In this context where justice, dignity and human worth are meaningless concepts, Tabori learnt the value of being responsible for his actions. But he also left the concentration camp with insurmountable guilt for not only having survived, but for having unwittingly been the cause of many deaths. He was made to wager the lives of prisoners on a chess game which, for Frisch was just that, a game, but for Tabori, was cruel life playing a cruel game. It is at this point in the novel where Mayer's embedded tale acquires its full moral and ethical significance - its reference to an ethics of responsible action and its function as a subversive strategy of heteroglossia directed against an immoral and one-dimensional ideology. Mayer's story was meant to bring about the creation of a world or state of affair the aim of which was to prepare Frisch for his eventual retribution by triggering his memory as to his past unethical actions towards human kind. In other words, what history failed to provide, mainly justice, fabulation will minister.

As a functional extension of Tabori's tale, Hans Mayer's own storytelling role in the previous narrative sequences on the train was to establish a state of affairs based on a "natural compensation." The nature of Tabori's brand of "natural compensation" therefore was to have Frisch confront his past through a story, and in consequence of this, to lose his life on a chess match as the ultimate irony and retribution for having done the same to others.

Il fatto che, interrotta la linea del sangue, sia
Hans, mio figlio adottivo in extremis, a portare a
termine questo compito, mi solleva da un
accresciuto autosospetto di malfede, di desiderio
di vendetta personale, ridandomi l'illusione che
si sia ristabilita non dico la giustizia, ma
almeno una sorta di equilibrio di compensazione
naturale (92).

When reading this part of the novel we must remember that Tabori's story-

telling is but an echo of the same story being told off scene on the train: "Lasciamo che il treno prosegua la sua corsa" (92). Instead of Mayer, Tabori himself will deliver his own story while informing us that the same story is being told to Frisch on the train: "Meno di un'ora li separa da Vienna, il tempo necessario perche' Hans conduca a termine il suo finale di partita raccontando alla persona che si cela sotto il nome di Frisch la *mia* storia" [emphasis author's] (92). This technique raises the question as to why not simply have Mayer narrate Tabori's tale in third person narrative? After all, that is why Tabori sent Mayer to Frisch, for the former to tell him a story and make him achieve retribution for the evil he had caused Tabori and others. What is the efficacy of Tabori's intervention?

Significantly, this peculiar narrative technique by which the same story being narrated within the fourth sequence by Tabori is also being narrated "off scene" by Mayer emphasizes the novel's gauging of its own storytelling powers: The way storytelling constitutes an action of variability and dissolves Frisch's existing **modus vivendi** or actual world. In choosing to narrate his story in his own voice and from his own perspective, while acknowledging that the same story is being narrated on the train as an illustration of Mayer's last narrative maneuver to unmask Frisch's past ("raccontando alla persona che si cela sotto il nome di Frisch la *mia* storia"), Tabori's/Mayer's paralleled storytelling actions self-consciously gauge themselves as strategic acts which reinforce the notion that stories, and the act of narrating them, are performative devices that bring about changes in the world; in this sense, Tabori's tale dismantles Frisch's fictional heterocosm by instigating his death, by undermining the static rules of his aesthetically well-ordered life.

Moreover, in destroying Frisch's rigid world, Tabori creates a new world order: A livable and just world without Frisch, a world where, on a small scale at least, justice has been reinstated, and a Nazi war criminal in hiding has reckoned with his sins in the most ironic of ways. Thus, from an ontological perspective, Tabori's story of personal triumph actually brings into existence a world informed by a dialogics of variation; a world grounded in the necessary tension between contripetal and centrifugal ideologies which, in consequence of this dialectic, introduce deviation into a static one-dimensional world. In light of the heteroglossic notion that "change in the textual society is achieved via the individual" (Taborsky 169), both Tabori's and Mayer's storytelling are subversive acts, actions of an idiosyncratic rebellious heteroglossia which alter the well ordered fictional world of Frisch, and introduce in the actual world an element of variance, change and rebellion, and with it, an ideology of reaction. In point of fact, when reconstructing his

chess matches with his father as a young man, Tabori makes a point, as Mayer did in his tale, of underscoring his predilection for variance and disruption and for changing the rules of the game: "Potevo permettermi di sovvertire apparentemente le regole [...] e di trascinare in tal modo le partite nelle complicazioni più bizzarre" (101). As far as the fictional world of this novel goes, both Mayer's and Tabori's tales - which are modulated into actions of variance - subvert Frisch's life; the life of a solitary figure who was living in the fiction of an alias, and who was a symbol of a time when ideological differences were not tolerated, and when conformity was the rule of the game.

At the end of his tale, Tabori expresses the idea that his victory over Frisch in chess during those days at Bergen-Belsen was meaningless: "pur avendo vinto sulla scacchiera, sono stato in realtà io il vero sconfitto, perché sin dal primo momento ero stato complice di un disegno rivoltante. Il semplice fatto di essere rimasto in vita, testimone impunito dei loro assassini, mi accomunava ad essi" (157). Similarly, in light of Tabori's initial remarks in the first narrative sequence - which are verbalized after Frisch's death - his victory over his nemesis in the present is also meaningless: "Per me non credo ci sia più scampo, poco mi resta ancora da vivere e la morte, temo, non sarà una liberazione" (18). But, as the reference to "compensazione naturale" seems to imply, attempts to stamp out voices of tyranny and fascism and reinstate an ideology of ethical responsibility in human society must remain ideals worth pursuing.

The novel's quasi pessimistic ending constitutes its commentary on state of the world, in whatever epoch. Life needs variation as much as it needs stasis, for without the latter, we cannot attain the lofty goals of the former. Life needs the individual who, together with other "voices," may ideally make a difference in the state of affairs of the world. Curiously, without the tyrannical voices and the static political systems that rob our basic claims to freedom, the attainment of ethical postures to uphold freedom would be impossible. If indeed "heteroglossia is what makes life worth living" (Taborsky 192), then Maurensig's novel mediates on the unavoidable agonism, tensions, as well as benefits, characterizing all human history. The references to chess-playing and how the game parallels life's stratagems and improvisations imply as much. Moreover, Frisch's disparaging remarks about the lüneburg defense variation in his journal, and Tabori's endorsement of it, reflect and illustrate the perpetual ideological struggles underpinning the modern world today. There is within this ideological tension, however, a solution.

Indeed, the novel's self-conscious gauging of its subversive storytelling strategies reflects a balance and a solution to this existential agonism by supplying the necessary structures of social change. Thus, the chess-game-type storytelling, as it is worked out in the novel's meta-narrative structure, is a metaphor for life, which requires the necessary ideological variations and actions of heteroglossia in order for it to perpetuate itself. As far as Maurensig's fictional world is concerned, Frisch's murder, even though unjust from the point of view of the law (since it implies a taking of legal matters in one's own hands), ultimately signifies that storytelling has served its heteroglossic purpose by eclipsing a symbol of tyranny, thereby making a statement about the need to rebel against static state of affairs which rob us of our humanity and turn us into victims and predators.

Contrary to this line of positive reasoning, despite the novel's endorsement of narrative heteroglossia as a strategy of ideological change and ethical duties towards humankind, Tabori's actions in the Bergen-Belsen concentration camp seem to contradict the dialogics of variation. His antagonistic involvement with Frisch during the war clearly demonstrates how he became an unwilling assassin, caught up in a static system of conformity and non-action. His individual voice and his heteroglossic principles were eclipsed by a discourse of tyranny which hypostatized indifference towards individual uniqueness. In fact, he mentions that his actions differed slightly from his Nazi tormentors - "mi accomunava ad essi". What his son's and his own narrative *coup d'état* did 40 years after the fact was simply to reinstate a sense of delayed justice.

In the light of the Bakhtinian interpretation of the novel "as a diversity of social speech types and a diversity of individual voices, artistically organized," and within the context of Taborsky's interpretation of society as "an infrastructure of differentiation" (190) made up of "multiple voices and multiple perspectives," this novel warns against the dangers of ideological rigidity. Paradoxically, if this novel has anything to say about the state of our post-traditional world, it is that, despite our drive to introduce heteroglossic deviation in a global village which "is rejecting variation or heteroglossia and is actually preventing any and all actions of dialogue" (Taborsky 186), we can nonetheless become victims of the same rigid individualism and ideology we seek to abolish. In other words, within our present context of prevailing ontological possibilities (alternative ways of being, thinking acting) which struggle to survive in the face of ideological rigidity brought about by global conformity, we also may become, as Tabori and Frisch, victims of our own individualism and unwitting assassins of the good in human nature.

Against such a negative view, however, in light of the novel's portrayal of storytelling as a self-preserving device that endorses a dialogics of variation, Maurensig's novel foregrounds the ethical, self-preserving and self-legitimizing possibilities of literary (artistic) creation.

University of Toronto.

NOTES

¹ In the introduction to his article, Mangano writes: "Di Paolo Maurensig, si sanno pochissime cose." "Sostiene Tabori": Tematica dell'impegno in *La variante di luneburg*," *Narrativa* 12 (Sept. 1997): 51-65.

² According to Mangano, literary devices and chess moves coalesce in this novel of tricks, stratagems and word-play. The omniscient narrator (Tabori) with his pauses, constant narrative regressions and ambiguously delivered information, and the reader who attempts to reconstruct the story by negotiating the narrator's evasive discourse are both involved in a game whose final outcome is the denouncement of passivity in the face of crimes against humanity: "Ma per questo, il giocatore deve sviluppare un'etica della responsabilit  che cominci col riconoscere che la prima forma d'impegno, quella piu' fondamentale, consiste nel combattere i demoni covati dentro di noi. La nostra societa' post-moderna e' sempre piu' quella dell'apparenza" (63).

³ Mangano 65

⁴ By the cognitive process known as "analogous configuration" (Barbara Foley 1986), a fictional text makes statements about the actual world by presenting itself as a model which reconfigures aspects of actual experience, particular or universal, within its own fictional domain, thereby making the fictional world sufficiently recognizable to the reader. At the same time, and working in opposite directions, a fictional text also alters the actual world model and makes it strange or new. In this sense, as Robert Scholes argues, fiction is "distinct from reality," thereby challenging us to perceive new relationships and state of affairs that would otherwise be absent from cognition without fictional intervention. See also Robert Scholes 1975.

⁵ Mangano 62.

⁶ By a narrative subversion of a "personal rigid ideology" I essentially refer to the novel's thematizing of how the two protagonist-narrators (Tabori-Hans Mayer) exploit storytelling in order to dismantle the life of a man whose experiences in the world symbolize corruption, hypocrisy, rigidity and stasis. Since the denouncement of a rigid ideology, either individual or collective, implies a revolutionary attitude and a politics of confrontation (a reaction against a prescribed order of things), the novel, according to Daniel Mangano, "denuncia i pericoli della passivit  e del disimpegno" (62).

⁷ In his *Structrural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*, Robert Scholes argues for the cognitive and subliminal function of stories. Fictions, he maintains, "take our worst fears and tame them by organizing them in a form charged with meaning and value" (5). *La variante di luneburg* thematizes this multiple function in its meta-fictional narrative structure by illustrating how the novel can be used as a "systematic model" offering society resolutions to actual dilemmas, thereby allowing us to experience vicariously life's seemingly contradictory state of affairs.

⁸. "Tutta la struttura narratologica del romanzo   basata sul ritmo del gioco degli scac-

chi. mossa dopo mossa" (Mangano 64).

⁹As proposed by Linda Hutcheon in her study of meta-narrative fiction, the term "heterocosm" signifies an autonomous fictional world created within language. Essentially, it is an aesthetic topos created within a meta-narrative context which underscores how human agents stipulate their own world versions through verbal conceptualization. Frisch's world is analogous to a "heterocosm" insofar as his existence is defined by the discourse of chess and is validated within a static ontology where no influences from the outside world are permitted to enter. For a complete explication of the term, I refer the reader to Linda Hutcheon (231-266).

WORKS CITED

- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas. 1981.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: 2nd edition, University of Minnesota Press, 1996.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca and London: Cornell UP, 1986.
- Hutcheon, Linda. "Narcissistic Narrative: The Paradoxical Status of Self-Conscious Fiction." Diss., University of Toronto. 1975.
- Mangano, Daniel. "Sostiene Tabori": Tematica dell'impegno in *La variante di lüneburg*." *Narrativa* 12 (Sept. 1997): 51-65.
- Maurensig, Paolo. *La variante di lüneburg*. Milano: Adelphi, 1993.
- Scholes, Robert. *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1975.
- Shklovskii, Viktor Borisovich. "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. L. Lemon and M. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1966. 3-24
- _____. "Art as Device." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. L. Lemon and M. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965.
- Taborsky, Edwina. *The Textual Society*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1997.
- Todorov, Tzvetan. "The Origin of Genres." *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*. Vol 8, August (1976): 159-170.
- _____. *Genres in Discourse*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1990.
- _____. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1973.
- Yolen, Jane, ed. *Favorite Folktales from around the World*. New York: Random House, 1986

DANA RENGÀ

IRONY AND THE AESTHETICS OF NOSTALGIA:
FELLINI, ZANZOTTO AND CASANOVA'S REDEMPTION

"E il cinema - quasi - sembra ... la poesia
cattura tutto in poesia - un'altra"
(A. Zanzotto, "Filò" in *Filò* 52)

I. This essay is about the encounter of a poet and a filmmaker, and their mutual interest in an aesthetics of nostalgia that might be neither regressive nor reactionary but, rather, critical and ironic. Nearly two years after beginning production on *Fellini's Casanova*, Federico Fellini wrote to Andrea Zanzotto, soliciting his collaboration on his most recent film. "Dear Andrea, ... I'm writing to you now, a bit hesitant, because deep down I do not really know what I want and hate to bother you. My intention is confused, I have no idea whether my proposal is achievable" (*Peasants Wake* 5). Fellini asked the famous poet from Pieve di Soligo – who would return to assist the director with *E la nave va* – to compose Venetian dialect poetry as background to two of the most visually and verbally poignant sequences of the film: the ritual of the Venetian Carnival which frames the film and Casanova's encounter with the circus giantess Angeli in London. Despite his evident aversion to and possible distrust of the film-world,¹ Zanzotto expresses his immediate interest in the project (Sillanpao 296), an attraction that stems from Zanzotto's growing concern in experimenting with dialect as well as his admiration of Fellini's work, especially his sophisticated and complex use of the soundtrack.²

Fellini and Zanzotto are members of the same generation, a generation that matured as Fascism developed and grew stronger; their birthdays are just one year apart, 1920 and 1921 respectively. In their life's work,³ they both went on to explore and actively contest fascism both as a political regime and, in Foucault's terminology, a mentality. As Foucault explains in the preface to Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Fascism is "not only historical fascism, the fascism of Hitler

and Mussolini - which was able to mobilize and use the desire of the masses so effectively - but also the fascism in us all, in our heads and in our everyday behavior, the fascism that causes us to love power, to desire the very thing that dominates and exploits us" (xiii). Fellini's films and Zanzotto's poetic texts destabilize fascistic constructions of power - whether they be political, social, or gender based - and in doing so offer up alternatives that are devoid of the necessary signifiers that could aid in constructing a "fascist" consciousness. Fellini's most obvious deconstruction of a collective fascist consciousness can be found in his film *Amarcord*, a film that looks back - as is clear from the title meaning "I Remember" - on the fascist experience in terms of personal lore and obscured memory. Zanzotto's specific recollections of fascism are fewer and connected with war. The landscapes of his earlier collections such as *Dietro il paesaggio*, represent a country grown tired by the devastation of the war. "The Infirm Love of Day" gives space to that which has survived the war, yet still remembers its tragedies and impressions: "The cemeteries dark deluges/ have gathered the smell of rubble" (*Selected Poetry* 61).

Yet as artists, Zanzotto and Fellini both combat fascistic oppression on multiple levels that have to do with the survival, re-emergence and expansion of totalitarian and dehumanizing tendencies even after the collapse of "historical" fascisms and the emergence of a postmodern society. They share, for example, a profound interest in how, in contemporary society, the individual becomes controlled by consumer media. This theme and concern emerge in the moral and intellectual depravity of Fellini's Roman jet-setters of *La Dolce Vita* as well as his later depiction of the hyper-media cosmos of *Ginger and Fred*. In Zanzotto's ironic prologue to the poem "Yes, the Snow Again," the child abandons any interest in ontology, play and wonder, choosing to latch on to the material products that can be obtained at the local drug store: " 'Are you glad you came into this world?' Child: 'Yes, because there's the 5 and 10'" (*Selected Poetry* 215). Fellini and Zanzotto's interest in the ontological impact of the contemporary hyper-consumerist postmodern age is particularly evident in the representation of Casanova's character. Zanzotto points this out while answering Sillanpao's inquiry regarding reading the film as a "rebuttal to the consumer sex of contemporary cinema" (304). Zanzotto explains his allegiance with Fellini, continuing that he felt Fellini was right to create an archetypal character rather than a "human-historical personage." Zanzotto feels that Casanova's character is bound to the present, and instead of interpreting him as the representative of love/*eros*, Zanzotto feels that he approximates more closely

death/*Tbanatos*. He explains that death in this sense is productive as "it holds *eros* in counterpoise," continuing that in the film "there is a luxuriant filiation of images charged with so many nuclei of mythologies in formation" (Sillanpao 305). Fellini as well sees his project as a study not specifically in death, but in non-life, and he explains that he wants to tell the story of: "un uomo che non è mai nato, le avventure di uno zombi ... un <italiano> imprigionato nella ventre della madre" (*Fare un film* 176). Both Fellini and Zanzotto view *Casanova* as a work in formation, whose ontology has explicit repercussions into the world of the present. Fellini and Zanzotto's encounter with *Casanova* represents an attempt to revisit a cultural emblem, revitalizing it and offering fresh perspectives on the problems of cultural, linguistic as well as gender representation in a postmodern era.

II. The name "Casanova" resonates with multiple descriptive adjectives: lover, seducer, philanderer, womanizer, don juan. The exploits of an important literary and cultural figure of the Enlightenment are often thus boiled down to an over-stereotyped and free-floating sexual prototype.⁴ Fellini's *Casanova* deals directly with these multiple associations, grappling with these images in an attempt to furnish some dimension of depth to the cliché while at the same time exploiting it and deriding it. Fellini chooses to re-represent *Casanova* as an artist in exile in search of a more profound meaning for his chaotic existence and who ultimately most secretly desires to return "home." In the course of this problematic portrayal, Fellini explores several of the recurrent themes so common to his opus, particularly the role played by memory and myth in constructing the historical subject, including the idea of the mythical female who acts as both a terrifying agent of castration and a source of artistic inspiration. In fact, Fellini's treatment of *Casanova* is so self-conscious that the historical adventurer ends up being an icon for Fellini's ultimate concern, the complex processes of aesthetic self-representation. Furthermore, *Casanova*'s proverbial voyeurism, his eroticism of the gaze and the look, make him a perfect (if uncanny) embodiment of the scopophilic aesthetics of cinema.

Criticism of Fellini's film has focused primarily on the director's "love/hate" relationship with the historical *Casanova*, which resulted in, as many reviewers have pointed out, a highly negative and subversive depiction of the legendary lover.⁵ Despite Fellini's strong apparent prejudice against both the historical *Casanova* and age of the Enlightenment to which *Casanova* belonged,⁶ Fellini's interests, as a few insightful critics have noted,⁷ are not that shallow. Although Fellini's representation has been judged reductive and static, this is far from a legitimate description of the film. Indeed,

Casanova's character illumines a space of activity and self-evolution that not only challenges century-old associations of gender determinations, but also offers a reevaluation of the character's place within a literary as well as a cultural tradition. Fellini's success in his interpretation is due in part to his ability to reinvent Casanova.⁸ His choice of Donald Sutherland to interpret the role of the Latin lover is the first, and possibly most evident, step towards a self-conscious deconstruction of the stereotype. When Fellini is asked by an American producer from Universal Studios why he chose to make Casanova into a "zombie," the director comments:

Looking at the big face of that fine megabucks American, who made a pile of films with Gary Cooper, Joan Crawford, Huston, Billy Wilder ... I didn't know what to answer. I stammered something about the amniotic sac, Casanova locked in the amniotic sac of a prison-mother, mother-Mediterranean-lagoon-Venice, and of a birth continuously postponed, never achieved: 'Casanova – I concluded, blurting it out – was never born. His is a non-life, understand?' (*Federico Fellini: Comments on Film* 205)

Fellini's image of Casanova as a non-evolving, non-developing character becomes crystallized in the face, gestures and voice of Sutherland, an actor who interprets a character lost among the backdrop of an historical time-frame of which he cannot, despite various attempts at self-proclamation, become a part. Fellini chose Sutherland not only because he contrasts so conspicuously with the American stars mentioned above, but also precisely because his physical attributes so obviously contradicted the image of the cultural icon: "The true motive of my choice is precisely the 'lunar' face of Sutherland, totally estranged from the conventional image that people have of Casanova: the Italian with dark, magnetic eyes, raven hair, swarthy complexion, the classic type of Latin lover, in short, his archetype. And therefore the operation that I want to perform with Casanova, of estrangement, or overturning the traditional model, is precisely this."⁹ Rather than reinforcing the prototypical gender icon of Italian masculinity embodied by Casanova in the popular imagination, Fellini chooses to defamiliarize the character as much as possible. Donald Sutherland's Casanova searches for a sense of life and identity not through his proverbial "male" qualities, but instead through his multiple defining encounters with figures of maternity and womanhood to which Fellini alludes in the passage quoted above.

Fellini's rendition of Casanova is one of multiple possible models of representation of the "original" literary figure. In *Simulations*, Jean Baudrillard explains the implications inherent in simulating a copy of an original source

that does not really exist. Fellini's postmodern depiction, being itself a replication of a non-existing original model, is not less "real" than its original. Baudrillard explains: "All the possible interpretations, even the most contradictory - all are true, in the sense that their truth is exchangeable, in the image of the models from which they proceed, in a generalized cycle ... [and] ... in fact power, genuine power, no longer exists, and hence there is no risk of seizing it or taking it over" (32-33). Fellini's depiction is in effect based less on the historical figure of Giacomo Casanova (1725-1798) than on the constellation of imaginary clichéd meanings that has been constructed around his mythic image. It is precisely this distance and difference from the "original source" that allows for a deconstructive reading of Fellini's text, a reading that details insight and promotes reflection into a self-consciously estranged reproduction. This perspective discloses the short-sightedness of those critics who have attacked the film's lack of realism and/or absence of an historically valid interpretation of the literary figure. In addition, and most importantly, Fellini's film is also remarkable from a gender perspective, for it points to the fallacy of gender and power relations that were traditionally associated with Casanova as a cultural icon. Fallacies of male power, virility and absolute reason become apparent as Fellini's reproduction weakens the "authorial" role of previous models, whether the model is the historical figure himself, or the aura of masculinity and rationality that has been attached to the famous name for multiple generations. Thus, the film implicitly articulates a critique of Enlightenment rationality as based on an exclusively masculinist reason that, like Casanova in his popular mythic image, objectifies, seduces, exploits and finally debases all that is feminine.

The film's beauty and originality lie precisely in the self-conscious artifice of the multiple simulations that are presented throughout the work. These "reproductions" might be evidenced in the physical and intellectual qualities of the artist himself or also in the explicitly unrealistic replicas of the many locales visited during the exile's travels to Venice, Paris, Parma, London, Rome, Switzerland, Dresden, Württemberg or Dux. The film demands an acknowledgment of these forms as illusory in order for the viewer to perceive the infinite distance from "historical" truth and meaning. This semiotic duplicity is presented at the very beginning of the film, as the viewer is warned early on to avoid a literal reading of Fellini's representation of Casanova's character, not to mention of the screen's visual and verbal signs. At the beginning of the Venetian Carnival sequence, the initial verbal utterance directly contradicts the visual image. The title scene is composed of a reflected image of Venice in the waters of the canal, a likeness that is accom-

panied by Nina Rota's eerie and unstable soundtrack. The title "*Fellini's Casanova*"¹⁰ is then superimposed on the reflection on the water. The title signifies the artist's re-appropriation of the historical Casanova, but the image and sound also suggest that this re-interpretation is as unstable and inconstant as the fluidity of water. The camera then cuts to the evidently artificial recreation of Venice that includes an improbably compressed representation of the Rialto, St. Mark's and the Campanile. Immediately after the music fades and before the title disappears, the words "true form, true essence" – the beginning of Andrea Zanzotto's dialect poem "Recitativo Veneziano" – are heard off-screen. It is an ironic juxtaposition, for obviously the set design of the Grand Canal is far from an accurate historical representation. The viewer is cautioned to question notions of "essence" and "truth." Fellini's "truth" then resides precisely within the very process of simulation, and in Benjaminian terms, the farther that the copy is distanced from its initial source, the less obliged it is to depend on the semiotic coding that shaped the original's form.¹¹ In the seemingly utterly artificial world of *Fellini's Casanova*, the rational scientific character so typical of Enlightenment philosophy is replaced by the vision of a self-doubting and unstable protagonist, realism is replaced by the hyperreal, and mythic stereotype is destabilized and reinterpreted. Ironically, it will be precisely the artifice of Fellini's re-creation that will allow life and form to be given to what would otherwise be a vapid caricature.

Casanova's first appearance in the film alludes precisely to this sense of duplicity and questionable self-identity that Fellini explores so profoundly throughout his film. During the chaos of the carnival sequence, the viewer hardly notices a man masked as Pierrot – a descendent of the *Commedia dell'arte* character Pedrolino – who appears three times throughout the sequence. By choosing to dress as Pierrot, Casanova presents himself as a clown, someone who is forever unlucky in love, and is often the victim of mockery and derision. Hence, the Latin lover himself performs a type of auto-critique, thus preparing the viewer for a less virile and masculine and more vulnerable and powerless version of his own image. This image is furthered when Casanova is shown in his cell of the Piombi prison – he is unclean and discontent, with his costume still hanging from his back. Despite his multiple boastings to the high court, he is unable to present himself as a serious literary or scientific figure, and his tattered and torn costume reminds the viewer of his own vulnerability. Casanova's initial visual ambiguity has much to do with the rapid pace of the Venetian carnival sequence – which lasts less than 4 minutes and is comprised of 44 shots – as the

Pierrot figure is present in only six shots. In his initial appearance, Pierrot brings a scimitar to the doge so that he may "cut the placenta," so beginning the ritual of birth accompanied by the rise of a goddess head out of the Venetian lagoon. He is then seen standing amongst the crowd, and finally he is delivered a letter. In the visual pandemonium of quick cuts – the average shot lasts about 5 seconds – chaotic camera movement, alternating camera angles, objects such as masks that literally intrude into the foreground of the frame and flamboyant use of color and extras, the viewer is not meant to notice this character's presence, let alone ponder his significance.

It is not until the next sequence, at the beginning of Casanova's encounter with the nun Maddelena, that Pierrot removes his mask, exposing against the lightning-filled sky in striking profile the physical attributes least associated with the mythical icon of Casanova: a pallid gaunt face, hollow eye sockets with small unimposing eyes and a generous sloping forehead. This presentation points towards Fellini's interest in "unmasking" the cultural figure, while at the same time cautioning the viewer to avoid literal interpretations of visual and verbal cues. Fellini's film begins with an unmasking, but as in Pirandello, illusion and reality are often conflated as the removal of one mask signifies the appropriation of another, as self-identity is both unstable and continually in flux. Pirandello comments on mask as symbol, proposing the instability and fluctuation of individual identity and discussing the difference between personal projection and appearance:

Ciascuno si racconcia la maschera come può - la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quello tal cosa ch'egli in buon fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice, ecc.*" (*L'umorismo* 156)

Pirandello's discussion of ontological multiplicity mirrors the construction of many of Fellini's male protagonists including *La strada's* Zampanò, *La dolce vita's* Marcello, *8 1/2's* Guido and of course, Casanova.

Elements of uncertainty and self-reservation are reinforced by the mise-en-scène of Casanova's "seduction" of Maddalena, a sequence that follows immediately the Carnival scene and is filled with elements of voyeurism and performance. The setting for their tryst is replete with disjointed and blurred mirrors and the architecture is itself disordered, as the small hideaway is composed of a long hallway and a main circular entry way connected to another circular bed chamber. Casanova's image is reflected in the thousands

of mirrors, which become themselves fractured and divided, echoing the disarray of Casanova's psyche. A further element that adds to the multi-faceted interpretation of the lovers' acrobatics is the presence of Maddalena's lover, the Ambassador De Bernis, who has been hiding behind the bed-chamber the whole time, watching the two through the eye of a painted fish. After their performance, and subsequent "approval" by the Ambassador, Casanova attempts to assert his intellectual qualities, but, as Marcus points out, an extreme close-up "of the empty socket confirms our worst suspicions – the voyeuristic eye that rivets itself on Casanova's erotic performance is 'blind' to the artist's higher gifts of intellect and taste" ("Adaptation by Self-Projection" 213). In just the first few moments of the film, Casanova has come across as the fool Pierrot, a sought-after and over-amplified sexual performer as well as a dismissed diplomat, scientist and engineer. None of these incarnations should be taken at face value, as each one merely alludes to one of the multiple qualities of Casanova's character.

The manipulation of point-of-view, the presence of the multiple mirrors as well as Casanova's clear and self-conscious positioning as spectacle in the Maddalena encounter constructs Casanova's sexuality as essentially scopophilic. As such, it conspicuously doubles the scopophilia of narrative cinema as defined by Laura Mulvey. In "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Mulvey discusses scopophilia in mainstream cinema as a system of repression and projection on the part of the audience, allowing for a projection of their own "voyeuristic fantasies" (17) onto the actors while simultaneously identifying with the projected "male" image and fetishizing the female protagonist. In that Casanova's performance is so deliberately staged, the audience has no possibility of either identification or fetishization, and therefore Fellini's film deconstructs Mulvey's notion of identification, and instead places the viewer in the position of critic.

The aesthetics of Fellini's film reinforce the character's multiplicity and artificiality as the film's visual images and verbal cues are consistently presented as being in discord with realist cinema. *Fellini's Casanova* is laden with various sophisticated technical devices that rupture the formal conventions of cinematic realism. The film foregrounds dream sequences, narrative voice-overs, flashbacks, intrinsic editing as well as a highly repetitive musical score, which turns from diegetic to extra-diegetic with hardly a warning. All of these elements interact so subtly that traditional rendering of space by film and of film language itself are transcended at virtually every moment. Films, or parts of films, which rupture formal cinematic coding are described by Gilles Deleuze in *Cinema 1: The Movement Image* as "Any-space-what-

evers”:

We have passed...from physical space to spiritual space which restores a physics (or metaphysics) to us. The first space is cell-like and closed, but the second is not different, it is the same in so far as it has merely discovered the spiritual opening which overcomes all its formal obligations and material constraints by a theoretical or practical evasion...*Space is no longer determined, it has become the any-space-whatever which is identical to the power of the spirit*, to the perpetually renewed spiritual decision; it is this decision which constitutes the effect, or the “auto-effection,” and which takes upon itself the linking of parts. (117)

Rather than draw attention to the film’s lack of realism, these technical elements allude to a space of heightened signification. Examples of these multiple filmic elements include ornate costumes, markedly simulated set designs, obsessive reliance on an unstable first person point-of-view narrative and repeated use of allegorical symbols such as the Venetian goddess head, the mechanical bird or the various forms of water throughout the film.¹² Such elements should be classified as more than simply “Fellini-esque” as these manifold technical devices enhance the rhetorical nature of the film, and overdetermine the aesthetic investigation into the compound building-blocks that constitute the “spirit” – to borrow Deleuze’s terminology – of a man who is essentially an artist in exile.

III. Loss, nostalgia and exile are passionately foregrounded in the scene of Casanova’s famous escape from the Piombi prison. It is here, as Marcus notes, that the sense of artistic “nostalgia” can be felt at its strongest. Marcus states that this is “the richest source of that nostalgia which so typifies the film’s poetic mood” (“Portrait of the Artist” 32). Upon escaping the prison, Casanova is forced to abandon Venice, his home, and to be in continual exile. This scene aligns the audience with Casanova’s perspective not only through his voice-over narration, thematizing his grief, but also through the point of view shot as he surveys the city. At this moment Casanova is now a definitive exile, robbed of his primary counter of self, the city of Venice. In the film Casanova actually spends one evening of “real time” in the city of Venice before he is put in prison, in the rest of the film. Venice is literally behind him. The source for the nostalgic tone of this scene, however, is problematic as although Casanova does yearn for his metaphorical homeland throughout the film, the notion of “nostalgia” itself becomes deconstructed as the idea of origin itself is undermined – and with it originality. This is apparent in the film as there is nothing “real” to be nostalgic for: Fellini’s Venice is perpetually represented as artifice and simulation, a simu-

lacrum that is so distanced from the model that there is no chance of re-approximation. Baudrillard explains the role of nostalgia and origin in *Simulations*:

When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning. There is a proliferation of myths of origin and signs of reality; of second-hand truth, objectivity and authenticity. There is an escalation of the true, of the lived experience; a resurrection of the figurative where the object and substance have disappeared. And there is a panic-stricken production of the real and the referential. (12)

The city that Casanova mourns is represented in terms of lack, lack of original presence, suggested in fact by Casanova from the rooftop as non-recognition when he does not recognize his object of sight: "I had never before seen Venice from so high a vantage point, and I found it hard to recognize my beloved city, which I was being forced to abandon, forever." Casanova's exile marks the beginning of his journey through a figurative landscape of metaphor and symbol. Casanova, and with him Fellini, strive to regain the lost origin through various forms of aesthetic re-representation whether they be recollection, voice-over, flashback, dream, and subconscious symbolism.

One of the most subtle ways in which the thematics of nostalgia is furthered by the Piombi escape scene is by the score, strangely and for the only time in the film composed of the film's main musical themes. As Casanova peruses Venice from the rooftop, the music begins. An instrumental motif is heard that was previously present in the opening credits and which will return to be the theme music of Rosalba, the automaton whom Casanova calls his perfect creation. As the shot of Casanova's point of view begins, the tune becomes combined with an instrumental version of the second poem that Zanzotto composed at Fellini's request for the film, "Cantilena londinese." These two main musical themes accompany Casanova's encounters with some of the film's most important female protagonists. In each case the themes help qualify Casanova's personal and artistic journey as a painful return – to refer to the etymology of "nostalgia" itself – towards a sense of past identity, continually approximating that sense of "home" which Casanova yearns to re-accomplish throughout his journeys.¹³

The emotional yearning present in the Piombi escape sequence can be understood by reviewing what Fellini intended the "Cantilena" to achieve. A brief history of the inclusion of Zanzotto's two poems within the film will be helpful in illustrating their effects upon the protagonist. In a letter to Zanzotto, Fellini first describes the effect he wants to accompany the appear-

ance and subsequent disappearance of the goddess-head in "Recitativo veneziano:"

Like every ritual that, in order to become a liberating element, needs to feed on an enkindled psychic force expressed in verbal or mimetic formulas, so too the emergence, the appearance of the dark female simulacrum, should be accompanied by proprietary prayers, repeated pleas, seductive sounds ... a gamut of uneasy skepticism to exercise the dreaded failure of the event. (*Peasant's Wake* 4-5)

He continues to describe the desired consequences of the encounter with Angeli, the giantess, who sings "Cantilena londinese": "The locations, the situations, the atmosphere in which the meeting takes place, the very aspect of this extraordinary female incarnation make up that mosaic of childish shudders, painful, fabulous and terrifying, which most emblematically defines Casanova's neurotic relationship with women, i.e., with something obscure, engulfing, overwhelming" (5). The effect Fellini desires for the dialect poetry is to verbalize Casanova's impossible relationship with the female, qualifying his seemingly linear journey through the bodies of his female conquests as a circular attempt to return to the infantile and the guttural. As a result, the functions of Casanova's female conquests were to appear much more dubious than they seemed as their characters become shrouded in doubt, fear and loss.

Zanzotto is a follower of both Heidegger and Hölderlin and as such adheres to many of their insights into the nature of the written word. In "Hölderlin and the Essence of Poetry" in Heidegger states: "Poetry is the establishment of being by means of the word" (281). Zanzotto's poetry, both dialect and otherwise, explores universal origins of language and (being the Lacanian that Zanzotto is) as such human "Being" regardless of the contemporary desire to objectify existence as an historical fact. In the same essay, Heidegger suggests that it is possible to discern the "essence of poetry" (270) within Hölderlin's poems. Heidegger states that Hölderlin, through his poetry, "... determines a new time. It is the time of the gods that have fled *and* the time of the god that is coming. It is the time of *need*, because it lies under a double lack and a double Not: the No-more of the gods that have fled and the Not-yet of the god that is coming" (289). Heidegger's poet is a displayer of meaning in a godless world, someone who has the ability to demonstrate manifold layers of universal and historical Being and to subsequently show this investigation to the public. The poet operates in a world without order – whether divine or otherwise – with the intention of writing

in order to let things be in their complexity.

Like Hölderlin, Zanzotto writes in a godless era, but, as is also the case with Hölderlin, he is not a pessimist. Within Zanzotto's poetry nothing is fixed, most of all his use of language, but that does not mean that all will lead towards chaos. Rather, the human element of being in the world, at a number of levels, finds a way to exist within the pandemonium of over-signification. Zanzotto expresses his sentiments regarding the individual's relation to the excessively crowded contemporary world that teems with an overabundance of ciphers and symbols in a prose statement that acts as an introduction to his poetry in *The Favorite Malice*:

It seems that for quite a while it has no longer been a question of word or silence or of related betrayals: there's too much stuff that sizzles and cracks, on pyres or not, ... or else just *sits there*, not having anything to do with, at a stalemate with, the <full moon> impudence ... Today it seems that everything has gone into gelatin, an excellent one, made of chicken, or perhaps the plasma of daily drippings of blood... It feels as if we are in gel, not in Cocytus or in Swanson: in something that is more... Comfortable? (135-136)

Zanzotto then determines that the philosophical debate regarding the relationship between silence and the word is no longer an issue that can be studied in contemporary culture. The above mentioned "gelatin" has infiltrated the space in between these two components, and as such all possible forms including history, philosophy, biography, pop culture etc. become part of this relativized substance.

Zanzotto's "gel" approximates Baudrillard's discussion of the negotiability of truth in postmodern culture that is inundated with hyperreal simulation. Baudrillard's discussion in *Simulations* posits that the motivations of, consequences for and truths behind such seemingly disparate phenomenon as ethnology, Disneyland, Watergate, media culture and war are all relativized. In the postmodern world of the hyperreal there is no original source or symbol that is motivated by or that motivates the model, all is interconnected without origin or destination. Zanzotto's idea of "gel," as well, is made up of every possible source, whether from the past, present or future, as does his poetry. Zanzotto's poetic lexicon, however, attempts to navigate through the impasse of the hyperreal, seeking out origins presumed lost and unretrievable. Hierarchical distinction has no place within Zanzotto's poetic glossary, as within his lyrics he proposes a relative cosmos that leads towards awareness and integration, not sublimation and fragmentation. In his poet-

ry he combines the incongruous, whether languages, grammatical structures, allusions, citations or symbolism, yet, much as within Fellini's films, where the viewer/reader would expect to find disorder, there is instead a comfortable zone of ontological exploration foregrounded by redolent aesthetics.

The choice of dialect over codified language in the poems commissioned for the film strengthens the effect, exemplifying a desired return through the postmodern "gel" towards the pre-symbolic. In a sort of afterward to his poem "Filò" Zanzotto expresses his thoughts on the signification of dialect:

Dialect, all things considered, is an absolute freedom, capable of tracing consistent/mutable limits ... [it] ... poses itself like a "first mystery," which escapes every possible contemplation as well as every objectifying detachment ... Dialect is felt as coming from a place where no writing exists ... nor "grammar": the location, therefore, of a logos that remains always *erchómenos* (coming), which never freezes in a slice of event, which remains almost infantile even in its speaking, which, at any rate, is far from any throne. (88-90)

For Zanzotto, dialect implies a space of non-signification, the inconstant nature of the linguistic subject, of a type of primordial existence before the advent of grammatical codification. As Zanzotto makes explicit in one of his most well known poems, "L'elegia in petèl" from *La beltà*, dialect alludes to a wish to return to the pre-symbolic¹⁴ and the elusive feminine,¹⁵ an image which has a strong presence not only in *Fellini's Casanova* but also in *Amarcord*, *La Dolce Vita*, *8 ½* and *The City of Women*.

Julia Kristeva's notion of a linguistic "Revolution" in "Revolution in Poetic Language" could be applied to Zanzotto's use of language, in particular his employment of dialect. Kristeva argues that specific types of modern poetic language penetrate and undermine the ideological, social and/or political constraints of contemporary society. In going "through" language rather than analyzing it psychoanalytically or scientifically, it is possible to tap the "Semiotic *Chora*" which is "neither model nor copy, the *chora* precedes and underlies figuration and thus specularization, and is analogous only to vocal or kinetic rhythm" (453). The *chora* is inherently maternal, a womb-like space of creation and destruction; it is, like Zanzotto's dialect, a domain of pre-language and the pre-symbolic that continually threatens to override the symbolic order, and therefore must be regulated and kept in check by the very symbolic order that it threatens. When poetic language succeeds in liberating the *chora*, the subject becomes aware of society's restrictions, and rather than being governed by civilization and its laws and symbolic struc-

tures, she/he becomes a "subject in process," aware of her/his place within the social order and therefore capable of resisting governing discourses of power.

As dialect is predominantly an unrecorded form of communication with no prior written referent, it is emblematic of the poet's desire to reconcile the self with the world of unconstrained signifiers – which in Fellini and Casanova frequently proliferate in the sexual domain. Zanzotto's poetry speaks of a world of overabundance and excessive signification. Within such a universe it would seem possible that individuality could become lost. Instead, it is within the inconstant nature of the world and language that poetic subjectivity is avowed. Zanzotto pronounces the constitution of being regardless of the multifaceted presence of the other; reconciliation with the world/word of and in desiring language is the perfect receptacle for the affirmation of the ontological principle. Hence, the multi-faceted presence of Zanzotto's dialect poetry within Fellini's film helps qualify Casanova's personal and artistic journey as a "painful return" through the overabundantly loaded present towards a sense of past identity that continually approximates that sense of "home" which Casanova yearns to re-accomplish throughout his travels. What Casanova yearns for, however, is not his actual home, the city of Venice itself, but an imaginary homeland, or rather a homeland of the imaginary. Throughout the film Venice is represented as an intangible and unreachable entity, continuously exemplified as a city of artifice and reflection, conjured up in dreams and flashbacks. What Casanova truly seeks is Kristeva's semiotic *chora*, the place of absolute being with the (m)other, and that is the place of his true "origin."

IV. Casanova's imaginary homeland, or "Venice," is often displaced onto the female characters and icons of the film. Frank Burke discusses the relationship between Casanova's much sought after women and his nostalgia for his own birthplace, concluding that Casanova is performing a "process of substitution as home becomes woman becomes Casanova's seemingly endless pursuit and loss/abandonment of women." (224) These multiple references to female characters and/or icons and their subsequent loss include the goddess head from the Venetian carnival episode that reappears at the end of the film as mysteriously as it disappears in the opening sequence. As the carnival sequence comes to a close, the immense emblem representing the tie between Venus/Venice or *eros*/homeland sinks out of sight, lost, but not forgotten. There is also the giantess Angelì whom Casanova encounters at the circus in London who is herself in a type of exile from the mountains around Venice, and who sings Zanzotto's lullaby "Cantilena londinese."

Then, when Casanova encounters his mother at the opera in Dresden, he asks after news of their Venetian relatives, a question that is left unanswered. Finally, there is also the ultimate female experience, according to Fellini at least, that is captured in the automaton Rosalba. This encounter alludes to the Pygmalion myth, and therefor to the goddess Venus, and so Casanova's relationship with Rosalba allows him to attempt again to approximate a representation of his birthplace.

I will now go on to analyze these revealing and moving sequences in which Casanova has his most profound experiences with questions of femininity and sexuality: These relationships are constructed to reinforce unusual, strange or foreign elements in Casanova's habitual eroticism, as these figures are often associated with castration, regression and lost innocence and youth. These elements all contribute to de-eroticize the typically voyeuristic dimension that characterizes Casanova's exploits, with the aging Casanova rejecting the scopophilic elements he indulged in earlier in so many escapades. Thanks to these key experiences, it becomes clear that sexual desire is deeply implicated with questions about individual origin and absolute power.

A central instance linking many aspects of the visual and poetic tropes of the film is the appearance of the circus performer Angeli, who sings "Cantilena londinese." Angeli is associated with the goddess head at the beginning of the film. Both disappear as mysteriously as they appear to Casanova. Both represent love and earth. The head is addressed as both Venice and Venus, and Bondanella points out that this coupling "...establishes the link in Fellini's film between Casanova's birthplace (Venice) and the ancient goddess of love (Venus)" (310). The head is called "vera figura," and "vera natura" and is described as "futuro nostro." Both figures have childlike qualities as well, as Angeli is shown with her dolls, and in Zanzotto's poem "Recitativo veneziano" the goddess head is referred to as "putina perla, putina unica" who promises future gifts: "...chissà dopo / cossa che la ne dona." Most importantly, both are figures of loss in that the goddess head disappears in the beginning of the film, and Angeli withdraws herself from Casanova's life as enigmatically as she entered it. Fellini's goddess head represents a Venice that, like Thomas Mann's some years later, is in decline, approximating its demise and literally fighting to remain above the water. This perception of Venice is echoed in Fellini's letter to Zanzotto, in which Fellini describes "the kind of sub-aqueous iconography that characterizes the film," as "the placental, amniotic image of a decomposed and shifting Venice of algae, mossiness and musty dank darkness" (*Peasants*

Wake 6). Fellini, and with him Zanzotto, present an image of a city that resists advancement and assists in postponing its own birth. Much like Casanova himself, who continuously searches out his own origins throughout the film in order to revert to earlier stages before the advent of symbolic implication, and not solely systematically advancing in his life, the goddess head is wedded to aqueous images of degeneration and regression.

The goddess head as described in Zanzotto's dialect poem represents the very moment when language itself becomes aware of its inability to last, endure and promote consistent meanings and reactions. In "The Symbolic Order" from "The Function and Field of Speech in Psychoanalysis," Lacan discusses the problematic relationship between the spoken word and that which it references:

Through the word – already a presence made of absence – absence itself gives itself a name in that moment of origin ... And from this pair of sounds modulated on presence and absence ... there is born the world of meaning of a particular language in which the world of things will come to be arranged. Through that which becomes embodied only by being the trace of a nothingness and whose support cannot thereafter be impaired, the concept, saving the duration of what passes by, engenders the thing. (65)

A discussion of the scene in which the goddess head appears to the city will assist in illustrating the connection between language acquisition and the symbolic implication of the goddess head. As the head is slowly raised from the water, its significance as a crucial symbolic icon for the city of Venice is made clear. As the reader of "Recitativo Veneziano" begins reciting Zanzotto's poem in the film, the crowd collaborates and cheers him on. In stating "we are you, you are we," the evident desire of the Venetians to create a future sense of cultural identity based on the representative of eros/motherland is made clear. Visually, the scene weds the fate of the onlookers to that of the goddess head by repeatedly cutting from the head as it is raised from the pale green waters of the canal to the crowds of observers – in the brief scene, the camera switches between the goddess head and the spectators nine times. Upon realizing that the attempt to raise the head is doomed, the camera zooms out from a medium shot of the goddess head, and then in the following scene a similar zoom of the crowd on the Rialto is present, strengthening the connection between the emblem and the mass. As the crowds disperse, one woman exclaims "It's a disaster, an evil omen! Make the sign of the cross, bless yourselves ... We'll never see her again!" In this way the woman reiterates not only the goddess head's

symbolic signification, but also her spiritual consequence. Finally, after she sinks below the waters, there is a concluding shot of her bright white eyes that stand out amongst the murky blue-green backdrop of the sea. There are no sounds from above the surface, and all that can be heard are the bubbles she emits as she settles into her subaqueous realm. In Lacanian terms the silence that engenders this brief moment represents the inability of word or image to hold onto and maintain a specific referent. The Venetians hoped that the manifestation of the goddess head would create direction in their lives through both becoming and governing the citizens. After her non-birth, the film moves to a realm of non-language and non-narrative, conscious of the inability to promote unilateral significance. The Venetian dialect in which the poem is written tells of the desire to resist linguistic integration into hegemonic language systems. Fellini's film then advances the notion of reflection rather than action as the failed event once more reiterates the overall thematics of the film: the continual postponing of progress and advancement in positivist terms. In addition, this failed birth and the collapse of the head is actually a type of beheading and hence once again a figure of castration as well as an allusion to the darkest side of the Enlightenment.

Angeli is initially presented as a figure of both salvation and castration for Casanova. Her presence saves him after his inability to perform sexually resulting in an over-staged suicide attempt in the Thames. Angeli disrupts the pomp of his suicide attempt with a slight laugh, and this introductory act of her verbal utterance heightens the concept of her words being more important than her physical appearance throughout the film. Her presence in this sequence also serves to disrupt and contrast the traditional Italian literary canon, as she diverts Casanova's attention from his citation of Tasso's verses on death: "Deh, vien morte soave, ai miei lamenti, / vieni pietosa e con pietosa mano / copri questi occhi e queste membra argenti" (*Il Casanova* 148). Tasso, and with him Orazio, Dante, Petrarca, and Ariosto (all authors that Casanova hopes to converse with in his afterlife) are all forgotten as Casanova shifts his focus to Angeli, whose literary ramifications have no place in the traditional canon of Italian literature. Thus, Angeli represents a form of castration of the Italian canon in that her presence "cuts off" Casanova's interest in his so-called fathers. Castration is a leitmotif associated with Angeli: she publicly humiliates, dis-empowers and emasculates Casanova, for example, when she beats him at arm wrestling after he begs her to let him win. She is also shown in flashback in a large cage-like wrestling ring, where she swiftly defeats every man who challenges her to a match. Metacinematically, she is also associated with castration when

Casanova searches for her by entering the great whale “Mona” – meaning literally “cunt” – a name borrowed from Zanzotto’s “Recitativo Veneziano” in the opening sequence of the film. During Casanova’s quest, images of the *vagina dentata*¹⁶ are projected on the side of the great whale, thematicizing a mythical fear of female sexuality as something that consumes the man, a trope that is reinforced as a close-up on the last of these images appears literally to call Casanova’s name, beckoning the protagonist into its snare. Casanova’s encounter with such a castrating image of female power comes only briefly after he has been already publicly “castrated” by the Charpillon women, who threaten to publicize his most recent lack of virility. This encounter then leaves him feeling worthless, and almost leads him to take his own life. The whale Mona, and with her Angeli, are constructed as universal figures of woman. Mona is all that creates and destroys in the world. She is a “burier”, a white sugar mountain, a furnace where all – including all of the men that line up to enter into her – is consumed. The circus announcer tells us that “Out of Mona explodes the world with the trees and the clouds and the races of man and Mona has come out of Mona as well.” Through Mona the female gender is endowed with absolute power (including self-generation), castration and control. Just before Angeli defeats Casanova in arm wrestling, he notes her accent and asks after her origins. She states that she is a Venetian, from the mountains, and we later find that she too is in a type of exile from the mountains around Venice, as she has been sold by her husband “like a circus animal.” The arm wrestling scene is crucial in constructing Angeli’s identity for the spectator. Up until that scene, and during part of it, she is cloaked in mystery. She is a veiled woman, and her physical identity does not become apparent until she speaks for the first time, asking “what are you trying to do” when Casanova begs her to let him retain his honor. Thus, her physical presence and female power for Casanova as well as the viewer are strictly tied to her origins, and not to her sexuality, as was the case with many of Casanova’s previous conquests.

A close textual examination of the scene which includes Zanzotto’s “Cantilena londinese” will assist in illustrating my point. This scene is comprised of seventeen shots and is constructed in a way that emphasizes what could be called the “spectacularity” of the film. As Casanova opens the tent to begin spying on Angeli, “Cantilena londinese” begins. Angeli is constructed as an unaware spectacle for the viewer as well as for Casanova. The sequence includes point of view shots from Casanova’s perspective as Angeli prepares for and takes her bath. The presence of the dolls throughout the sequence simultaneously reinforces the theme of the song which is a lament

for lost innocence and youth and contributes to de-eroticizing the act of voyeurism. A parallel could also be drawn between the audience, Casanova, and the dolls themselves, who are all positioned to be "looking" at Angeli in the tub: all three act as voyeurs with Angeli as object. As evident in the comparison between two of the shots, Casanova then leaves the opening of the tent, and with his exit the audience adopts his former perspective. Through this manipulation of perspectives culminating in a close-up on Angeli's face, the viewer is implicated as voyeur and as such is forced to rethink Casanova's experience. Formerly constructed as sexual performer *par excellence* in the scene with the Monaca and in the competition for the best sexual performer, Casanova now inexplicably walks away from a spectacle that has the makings of a sexual adventure. Consequently, the viewer, too, questions whether we have understood his motivations. Mulvey argues that film is a medium which creates and reinforces desire through objectifying the threatening female characters.¹⁷ The logic of Mulvey's theory of castration anxiety does not comply with the film's montage as this scene is constructed so that the viewer experiences voyeurism as a self-reflexive and de-eroticized act. This scene is constructed to reinforce a foreign element in Casanova's habitual eroticism. The aging Casanova rejects the scopophilic elements which he earlier indulged in so many escapades, especially in his first sexual exploit with the Monaca. As he leaves the tent and falls into a deep sleep, the audience senses that sexual desire is deeply implicated with questions of individual origin and thwarted fantasies of absolute power.

The desired regression inherent in Casanova's contemplation has as its source Zanzotto's lullaby "Cantilena londinese," which is sung in Casanova's dialect and accentuates the nostalgia attached to the loss of innocence and youth. The lullaby combines nursery rhymes with poignant images of sexual and emotional maturation with a desire to regress to the simple life of a little girl. The poetic subject desires to return to childhood before "le nosse," symbolizing lost innocence that, in Lacanian terms, signifies language acquisition after entering into a hegemonic system (the symbolic) that leads towards social integration into pre-established norms. Angeli sings roughly one-third of Zanzotto's lullaby within the film, and her diegetic song is composed of multiple verses taken from the majority of the nine stanzas of the original poem. The original dialect poem is divided into four primary sections, each comprised of two stanzas except for the first section that includes an extra introductory stanza paraphrasing the nursery rhyme that inspired the poem. The initial stanza of each section is 5-17 lines in length and describes either the activity, physical qualities or emotional distress of the

poetic subject while the second stanza is a two to four line lament, ending in the refrain “che jeri la jera putéa” (“of the girl who was a child only yesterday”). The style and vocabulary are simple and contained, with minimal punctuation – in the 67 line poem there are only six dashes, five commas and one period, question mark and quotation – while the verses are replete with anaphora, alliteration, hyperbaton and general repetition of both individual words and phrases. These stylistic qualities endow the poem with a highly lyrical and sonorous quality, and Zanzotto himself explains his motivations for these specific stylistic selections: “As soon as Fellini let me see the film, which at that point was only filled with blocks of sound, my ear immediately sensed the initial phonic-rhythmic motifs coming into being. Thus, the sing-song motif, no? ... Finally, certain phonic-rhythmic suggestions came to me after long walks in the marshlands around Venice ... hints of sounds which then became lodged among my daily sounds back on dry land” (Sillanpao 301-2). The lullaby then was inspired by Fellini’s visual interpretation of Casanova’s encounter with Angeli as well as originating specifically from the *terra materna* that Casanova perpetually searches out.

The nursery rhyme that begins the poem is a slightly revised popular lullaby, composed of many untranslatable neologisms. The content of the first section of the poem flows well with the introductory rhyme as it addresses the images previously associated with Annamaria: innocent childish games of needlepoint and dress-up. The second section, however, includes multiple innuendoes of sexual maturation as well as voyeurism as the poetic subject is constructed as an object of desire for an external viewer. The stanza begins with a question “Pin pidin / cossa gastu visto?” (“Pin pidin / what have you seen?”) that is answered in an eight line response highlighting the physical attributes of a young girl on the verge of corporeal development. Interestingly, variants of the word “questo” begin or are present in seven of the eight lines,¹⁸ heightening the physical presence of the young girl’s material qualities. She is initially portrayed as vulnerable as she is presented in the diminutive without any clothes on: “Sta piavoleta nuda” (“This naked little doll”). Further references to her soft skin – “sta pele lissa” (“this silk-smooth skin”), – her breasts — “ste rosete” (“these rosettes”) and “ste suchete” (“these little pumpkins”) – and her sexual organs – “sti pissigheti de rissi” (“these tiny curls that tickle”) and “sta sfeseta” (“this little slit”) – accentuate her exposure to an external eye. The thematics of looking are reinforced as the young girl is described as actively gazing at her soon to be lover: “sti oceti che te varda fissi / e che sa dir ‘te vói ben’” (“these eyes that watch you intently too/ and seem to be saying ‘I love you’”). Although the

girl is described as in control of the gaze, this is not the case as the repetitive external description allows her no objectivity. Rather, the initial question of the stanza, "cossa gastu visto?," is never answered as her gaze is appropriated by the object of her apparent declaration of love, similarly to the way Casanova's gaze becomes appropriated by the audience within the film. The final stanza of this section references the young girl's nuptials, immediately followed by the refrain of lament of forfeited purity: "che jeri la jera putéa." Thus, sexual maturation directly leads to social integration and deprived youth.

In the third section of the poem, rather than being described externally, the poetic subject is given a voice to express her despondency and dissolution following her initiation into the sexual world of the symbolic. As she is initiated into the world of language she acquires her own voice in order to question the construction of her own ontology. The poem states: "te serco inte'l fogo inte'l giasso / te serco e no ghe riesso / te serco e no ghe la fasso." ("I search for you in ice and fire / I search for you but never find you / I search for you and can't go on"). What is being searched for is the origin of the self and of one's own language. Within Zanzotto's poetry as well as Fellini's film, self-realization cannot be boiled down to sexual conquest on behalf of an over-stereotyped sexual prototype. Rather the poetic/filmic subject must travel through a landscape obscured by symbols and interpretations, continually approximating the unattainable, yet never abandoned, objective. The apparent resignation within the search ("te serco e no ghe la fasso") is annulled through repetition, and the journey of the poetic subject does not end when the destination appears obscured. Rather than symbolizing finality and escape, sleep and death are both presented within the stanza as a form of regression and anticipated return: "chi mi fa dormir / chi mi fa morir / tuta pa'l me amor / chi me fa tornar." ("who makes me sleep / who makes me die / all for my love / who makes me return"). These sentiments can be evidenced within the film during Casanova's encounter with and abandonment by Angeli.

Two stanzas later, in the fourth section, the seemingly futile search continues through, within and behind the signifier: "te serco drento inte'l masso / te serco fora dal masso / te serco te serco e indrío sbrisso" ("I search for you in the bouquet / I search for you outside of the bouquet / I search and I search for you and I slip behind.") These lines reference Zanzotto's first collection of poetry, "Dietro il paesaggio," in which the poet searches for sense and meaning not within the signifier, but behind it as he investigates the ontology of experience as a continual process of creation and renewal

within the natural world. The “mazzo,” or “bouquet” of the search references the unfulfilled promises associated with the wedding bouquet, while the following four lines, all beginning with “chi,” longingly remind the reader of the delusion and disappointment associated with the expulsion from the pre-symbolic. The last four lines of the poem intimate a return to the realm of fairy tale, play and the make-believe: “i xe zoghessi de la piavoleta / le xe le nosse e caprissi di chéa / di chéa / che jeri le jera putèa.” (this is the make-believe of the little doll / the wedding and the whims of the girl / of the girl / who yesterday was a child at play.” The search is not relinquished, for the poem takes on an utopian dimension, as the games of the present may attempt to re-approximate the innocence of the child expressed by the imperfect “jera/was.” The poetic subject – either within the lullaby, Angeli or Casanova – continues to travel through the world of language, continually approximating the illusory “homeland” of Kristeva’s semiotic *chora*.

The lullaby has a profoundly ironic and estranging effect upon Casanova. The thematics of nostalgia, regret and loss inherent in the lullaby belong as much to Angeli’s narrative as to Casanova’s. Casanova identifies with the young girl of the lullaby whose uncomplicated actions and simple desires ironically contradict many of Casanova’s extravagant sexual scenarios and convoluted orations. Rather than represent the traditionally “masculine” qualities of sexual and literary imperialism associated with the myth of Casanova, the “Cantilena” succeeds in feminizing the cultural figure. Zanzotto’s poem is an example of *l’écriture féminine* in that it literally tells the story of the female body. In writing the body, the lullaby gives voice and space to an arbitrary and evolving subject-in-process rather than a rational and finalized gender stereotype. As Hélène Cixous explains in “The Laugh of the Medusa,” in writing herself, the subject “will return to the body which has been more that confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display” (350). Casanova’s performative sexuality has no place in his encounter with Angeli, rather the feminized protagonist gives up his position as voyeur, allowing himself instead to sleep, dream and regress.

It is in the Angeli scene accompanied by Zanzotto’s poem that Casanova seems, albeit temporarily, to transcend the limited meaning of his erotic nature so aptly described by his friend Egard in the tavern. After entering the great whale Mona, Casanova runs into Egard and tells this seemingly belligerent friend that he “prefers to travel in the real world.” Egard’s response reaffirms the above-mentioned notion of the linear nature of Casanova’s exploits: “But your travels take you through the bodies of women and that

gets you nowhere." Thanks to his encounter with Angeli, Casanova is not depicted as a sexual conqueror *per se*; rather he is allowed a brief moment to contemplate the nature of his own ontology. It is precisely within Casanova's interaction with Angeli that the human element of being in the world, at a number of levels, seeks to find a way to exist within the pandemonium of over-signification of visual and verbal systems.

V. Casanova's ultimate distance from his own origins is most poignantly demonstrated in his surprise encounter with his own mother at the opera in Dresden.¹⁹ As the opera ends, Casanova bows to the royal box, and becomes as Marcus states, "transfixed by this image of inaccessible glamour" ("Adaptation by Self-Projection" 215). As the opera house suddenly empties and the lighting fades, the massive candelabra fall and are ritually spent, and Casanova remains in the opera house, the final witness to what could be looked at as the end of yet another failure in his proclaimed political, social, scientific and/or literary career. The thematics of disappointment following Casanova's sexual relations is not uncommon in the film, in fact more often than not Casanova's sexual exploits are followed by feelings of inadequacy (in his relationship with Maddalena the nun and her lover De Bernis), loss (for example is his relationship with his "true love" Henriette, who abandons him shortly after their meeting), embarrassment (following his impotence with the Charpillon women) or, in the case of the orgy in Dresden, melancholy.

After Casanova finds himself to be completely alone in the opera house his mother surreally appears in one of the boxes, whispering his name and laughing dissonantly. Their conversation is disquieting and uncanny in that the distance and difference between mother and son are repeatedly emphasized. Not only does he barely recognize her – Casanova states "Mama, can it be you?" – in addition the audience soon discovers that Casanova has not even bothered to look her up, knowing full well where she currently resides. Their conversation as well further demonstrates Casanova's current sense of self-doubt and rejection as he attempts to explain to his mother that he is in Dresden on business: "I am here on business, a project of mine, the minister himself is very interested in, an entirely new invention of mine. Excellent..." His confident statement is decidedly interrupted and ridiculed by his mother who counters: "Ah you haven't changed I see, always bragging about your ridiculous ideas." Visually Fellini puts Casanova in his place as well, as his mother is shot from a low angle in extreme close-up, while he is presented through a medium shot at low angle. His mother then is one more in a long string of critics to question Casanova's "higher talents."

Casanova's reunion with his mother does not bring him closer to that sense of self-identity and home that he has continuously sought out throughout the film. Rather, the mother becomes an enigma that perhaps holds an interpretive key to Casanova's long and complex relation with the female other. This difference is thematized by her multi-lingual discourse – she speaks French, Italian as well as German – that at some points in their conversation is unintelligible to Casanova. As he poses more questions to her about her deceased husband, current residence and their relatives in Venice, Casanova becomes visually and verbally different. He is no longer the braggart, pompous adventurer of many previous encounters such as at the dinner parties at either the Marquise D'Urfé's salon in Paris or at Du Bois' residence in Parma. Rather, his voice is strained and tinged with concern and his gaze is concerted and contemplative.

Her ultimate and unbridgeable distance is most powerfully demonstrated when Casanova carries her to her coach on his back, in an image that deconstructs the notion of stable parental "foundation."²⁰ This image also alludes to the extremely uncanny nature of Casanova's relationship to not only his mother, but also to Annamaria, Rosalba, Angeli and the goddess head – all of which painfully remind him of his homeland. His mother is both "familiar and old – established in the mind and ... alienated only through the process of repression" (Freud, "The Uncanny" 241). Their final visual exchange forces Casanova to confront his own repressed fears of death and old age as her concluding image reminds Casanova of his approaching fate: through the clouded glass of the carriage, his mother appears much older than her years, yet with her curled white hair, pale skin and concave eye-sockets she resembles Casanova remarkably. When she does take leave of Casanova, her carriage disappears into a snowy, barren and dismal landscape while her son is left to look on after her, seemingly moved by their chance meeting. This final visual image is accented by the presence of the subtle, whistling wind that will reappear after Casanova's "seduction" of Rosalba as well as in the final sequence of the film. This representation shares many affinities with not only Casanova's point-of-view shot as he searches for Angeli amidst the remains of the vague and dreary deserted circus, but also during his final vision of a frozen and oneiric Venice. Following Casanova's encounters with the most significant female agents in his life, the visual imagery of the film links with his psyche, echoing his feelings of coldness, introspection and loneliness. Through this process of externalization, Fellini allows Casanova to project his feelings to the viewer, creating sense and giving meaning to his continual struggle for approval and acceptance.

As Casanova ages and that sexual prowess which had always classified his reputation – regardless of his continual and oftentimes failed desire to assert his more dignified attributes – degenerates, he turns towards a third type of female entity to achieve sexual and emotional fulfillment. The first type is represented by the women who were lost as soon as they were attained. It is these, who abandoned him, who apparently had the greatest emotional and psychological impact upon him: Henriette, Isabella, Angeli, his mother. The second type of sexual encounter which did not have such an effect, had an undeniably scopophilic flavor: as is clear in his encounters with Maddelena the nun, in Mdm. D'Urfé's impregnation ritual, in the sexual competition in Rome and the orgy with the acting troupe in Dresden. The ultimate female experience, according to Fellini at least, is captured in the automaton Rosalba. Of course this encounter alludes to the Pygmalion myth. After dancing with Rosalba – his final "seduction" in the film – Casanova wonders whether she had an incestuous relationship with her creator.²¹ This "uncanny" relationship does not simply serve to reinforce Casanova's narcissism and desire to continually objectify his sexual conquests as has been commonplace with many of his earlier relationships. More importantly, his relationship with Rosalba – who could be thought of as the ideal object – allows Casanova to attempt again to approximate a representation of his birthplace. Pygmalion's statue, which was later brought to life by Venus, was of Venus herself, and this intertextual reference reinforces the protagonist's desire to re-create the idea of Venus/Venice that has eluded him throughout his exile.

Casanova's relationship with Rosalba represents his desire to regress to an earlier existential condition in order to ward off his own death. His choice to recite Petrarch's sonnet 292 to the doll as he places her on the bed is telling of his desire to prolong his ever-fleeting mortality. Casanova recites only the first 7 lines of the sonnet, those which praise Laura's beauty that turns the poet's temporal world into a heavenly paradise: "Gli occhi di ch'io parlai sí caldamente, / e le braccia, e le mani, e i piedi, e 'l viso, / che m'avean sí da me stesso diviso, / e fatto singular da l'altra gente; / le cresse ch'io me d'òr puro lucente, / e 'l lampeggiar de l'angelica riso / che solean fare in terra un paradiso." Were he to continue his recitation, line 8 of the sonnet resonates with morbidity as all of Laura's beauty has turned to dust after her death: "poco polvere son, che nulla sente." The final two tercets reinforce Laura's demise, addressing the plight of the poet left alone to continually mourn her loss throughout his desperate, hopeless existence. In his relationship with Rosalba, Casanova is able to adopt the verses of Petrarca

that suit him, and ignore those that evoke his own mortality. In the *Canzoniere* Petrarca's Laura is the object that mediates the poet's desire. As a signifier she enables him to investigate that which he consistently seeks: himself projected in language by means of aesthetic creation. Along the same lines, Casanova's relationship with Rosalba allows him to project himself as an artist and breather of life into another being. This becomes clear during their sexual encounter as Rosalba comes to occupy the cinematic position typically held exclusively by Casanova. In his sexual encounters with Maddelena, Annamaria and Mdm. D'Urfé, the camera is positioned below Casanova, and he is shown from a low angle, framed in the center of the screen. Moreover, during these encounters, he is utterly isolated from his counterpart, and after the sexual act is almost never shown in the same frame with her. Rosalba, however, with Casanova's help, adopts his former position as well as relation with the camera. This scene thus becomes a mirror image of many of the other sexual scenes throughout the film. Here after the sexual act, the two are united in the same frame, for the only time in the film, suggesting a more intimately bound relationship between Casanova and his sexual "conquest." Casanova moves on to study his indistinct and blurred reflection for the first time throughout the film in the cracked and dusty mirror, an act that intimates a rare sense of self-contemplation and regret rather than self-promotion. In his old age, the protagonist has finally seemed to acquire both a sense of humanity and a degree of self-reflection.

Of course, Casanova's relationship with Rosalba brings out one of the most ironic elements of the film: his attempt to hold onto his ever-fleeting mortality through his re-found virility only points towards his impending death. The following scenes strengthen this trope as he has aged considerably, is depicted alone, is relegated to eating in the kitchen with the servants at the Castle of Waldentsein and is ridiculed by both his peers and a group of young courtiers. Casanova's encounter with Rosalba, like many of the female simulacra throughout the film, results not in Casanova's integration and realization, but in estrangement and difference. Paul de Man defines these qualities of irony in "The Rhetoric of Temporality:"

The act of irony, as we now understand it, reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality. Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. (222)

In his relationships with Rosalba, Annamaria and his mother – all characters connected to his imaginary homeland – Casanova realizes, albeit temporarily, the temporal division that presents his past/Venice/the womb as a mystified distant space of the pre-symbolic and his future/death/desired return as a journey through the present that is over-laden with signs and symbols of loss.

VI. Throughout the film Casanova constantly searches for the “elusive feminine,” which could give meaning to his life and facilitate his integration into a cosmic order. His search leads him to travel continuously and performatively through the bodies of women. And this, as his friend Egard states, gets him nowhere. In the scenes accompanied by the film’s main musical themes, reflective rather than physical experience is heightened, as though to suggest that it is a privileged means of returning the artist to the spiritual home from which he has been exiled. The last few episodes of the film at the Castle of Dux reinforce Casanova’s sense of exile, as he is simultaneously ridiculed and ignored. In the final sequence of the film Casanova recounts a dream infused with images of repressed desires of acceptance and homecoming. It is here that he finds himself face to face with an image of himself as an exile and an aging man who looks back on a representation of his life as an eternal attempt to create himself by distance from his origins, and as Marcus writes, celebrates the act of the artist as creator (“Portrait of the Artist” 33).

In the last moments of the film, Casanova is allowed a final return to Venice, his birthplace. The setting is the same as the opening Carnival sequence, only the space is deserted, the waters of the lagoon are frozen over and the only sound is that of the wind. The silence that fills the scene alludes to a constructed space of memory, regret and nostalgia. The Venetian goddess head is also present in Casanova’s final dream, buried but not forever lost, a crystallized memory resisting extinction beneath the unstable ice, much like Zanzotto’s beloved dialect as expressed in the poetry of *Filò*. Next, four groups of various personages from Casanova’s life – most of whom are women whom he either seduced or lost, including Henriette – all evade him in a series of seven shots. Although Casanova attempts vaguely to follow these manifestations of the unattainable other as they depart, he concludes by watching impotently as these illusory forms surreally disappear or float off-screen. Rather than show rage, embarrassment or despair at their departure (his typical reactions to previous abandonments) Casanova accepts their loss, focusing his attentions on an elaborately decorated gold carriage pulled by four white horses that carries both his mother and the

pope (his surrogate father figure) into the center of the frozen canal. Both as signifier and metaphor this carriage is quite different from the carriage that took Casanova's mother from him in the earlier scene. Rather than embodying the coldness and loneliness of imminent death and unbridgeable distance, this carriage originates from the realm of fairy tale and therefore symbolizes happy endings and fulfilled desires. In a scene redolent of the central thematics of Fellini's cinema, Casanova has been given "approval" by both his mother and the pope to dance with Rosalba. Rosalba magically appears in front of the Rialto, in roughly the same location from which the last set of imaginary women vanished. When Casanova encounters Rosalba, her theme music begins, and she turns towards him, beckoning him to dance with her. The musical tone of the final scene intimates a return to the pre-symbolic. It constructs a poetic space in which the fragmented self transcends objectification, and is capable of existing without asserting itself by objectifying the female other.

Casanova follows Rosalba in her dance and as the pair twirls together on the frozen ice, there is an abrupt cut to an extreme close-up of Casanova's red watering eyes and tensely knit brow that reunites the spectator (both Casanova and the film viewer) with the particular memory. Marcus reads this scene as Casanova's appropriation of the performative and sexual voyeurism that he is previously associated with, and she concludes that Casanova finally realizes that what counts is not the external voyeuristic eye, but rather "the self's view of the self" ("Adaptation by Self-Projection" 224). In addition, and I would argue more importantly, this sequence comments on the possibilities of cinematic invention. Through Casanova's dream/memory, cinema is demonstrated as capable of constructing a poetic space of the imaginary, a poetic space of absolute belonging and re-established homeland. This is clear as the film cuts back to Casanova and Rosalba's dance, and rather than controlling their actions, Casanova forfeits his own creative power, becoming, with Rosalba, himself manipulated by some unseen source as they spin motionless and frozen on an hidden axis. Casanova is now represented as both statue and Pygmalion, only now he chooses not to sculpt out his life as he would like it to be, but rather to accept it as it is, with all of his shortcomings and failures.

Ironically, Casanova has finally found himself to be truly at "home" in a visual space replete with simulacra. Rather than attest to the hopelessness of integration and completion in such a (dis)simulated order, the city of Venice, the goddess-head, Casanova's mother as well as his multiple female conquests including Rosalba all assist in creating, constructing and enforcing a

new aura of spirituality and self-acknowledgment rather than delusion. As he approaches his death, Casanova travels within his dreams and memories through the postmodern age of the inauthentic. It is here that he becomes a true ironic subject as he is made aware of the distance between his present self as he approaches annihilation and his subconscious dreams, desires and fears. Rather than reject an image of himself which could be interpreted as an egotistical last attempt to objectify and control his female counterpart, Casanova finally recognizes that the objective of his life-long exhausting search for his origins, although unattainable in the actual present, may be achieved within his own consciousness.

Zanzotto, in *Filò*, links the Venetian goddess head with Angeli, describing the association as a “vera mama,” who “fursi che spèta un sposo tant eterno / cofà éla – e che l’è éla Logoz ercomeuoz” (who waits perhaps for a bridegroom / eternal like her – and that is her -, *logos erchomenos*). In the final moments of the film, Casanova is at last ultimately linked with a representation of the eternal feminine – Rosalba, the Goddess Head, His Mother, Venice – that has so often eluded him throughout his life’s work and exhaustive journeys. Rather than attempt to manage and make sense of the manifold symbols peppering the screen, the protagonist joins them in their own eternal “becoming,” capable of being with the other without the need to dominate or exploit. In this final moment of self-acceptance, Casanova’s nostalgia has finally led to the creation of his true aesthetics.

University of California, Los Angeles

NOTES

¹ Zanzotto’s poem *Filò* actually begins “I’m not talking about movies- / I’d like to talk about movies- / I get carried away by movies- / I’m scared by movies- / because they fill our brains with bubbles and buds / and almost a poisonous color” (*Peasants Wake* 55). All translations from Zanzotto’s collection *Filò* are taken from J. Welle and R. Feldman’s translation published as *Peasants Wake for Fellini’s ‘Casanova’ and Other Poems*. Occasionally the translations have been modified.

² The obvious linguistic challenge of writing not in his own dialect of the Soligo valley, but in a mixed dialect in an historical as well as a geographical sense – Fellini writes that he desires Zanzotto to “restore some freshness to [the Venetian dialect], render it more alive, penetrating, mercurial, keen” (*Peasants Wake* 5) – was also a deciding factor in his cooperation.

³ Zanzotto also actively fought against Fascism during the war as a member of the Partisan Resistance.

⁴ To the futurist leader F.T. Marinetti, for example, “Casanova” was, along with Cagliostro and D’Annunzio, an emblem of virility, seduction, and aggressiveness, and thus

essentially a proto-fascist figure ("Futurismo e fascismo" in *Teorie e invenzione Futurista*).

⁵ M. Marcus's "Adaptation by Self-Projection" includes multiple references to negative reviews of Fellini's film. They include Andrew Sarris' "*Fellini's Casanova*: Venice on Ice," *Time* 107, May 17, 1976, Stephen Farber's "*Casanova*: Love's Labors Lost," *New West* 2, January 31, 1977 and Christopher Porterfield's "Waxwork Narcissus," *Time* 109, February 21, 1977.

⁶ Fellini discusses his feelings towards Casanova's *Memoirs* as well as the '700 in *Fare un film*: "Ma perchè questo soffocante interminabile librone piace tanto agli intellettuali? ... [T]utte le volte che ho provato a sfogliare le *Memorie* a un certo punto ho dovuto smettere, mi veniva quasi da tossire sperduto e abbandonato in quel polveroso deserto cartaceo" (85); "Dal punto di vista figurativo, il Settecento è il secolo più esaurito, esausto e svenato da tutte le parti. Restituire l'originalità, una nuova seduzione, una visione nuova di questo secolo è sul piano figurativo un'impresa disperata" (175).

⁷ See M. Marcus, "Portrait of the Artist" and "Adaptation by Self-projection", P. Bondanella's section on this film in *The Cinema of Federico Fellini*, F. Burke's section on this film in *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern* and Kevin Moore's article "*Fellini's Casanova* or the Fate of Formalism."

⁸ In *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*, Burke discusses the differences in representation between the historical figure and Fellini's cinematic invention: "Casanova is not a person or a representation of one: he, like everything else in the film, is an ungrounded fiction produced entirely by his and Fellini's texts" (224).

⁹ *Il cinema di Federico Fellini* (32), as quoted in M. Marcus. "Adaptation by Self-projection" (206).

¹⁰ All references will be to the English dubbed version of the film.

¹¹ "[T]he technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition ... Aura is tied to presence; there can be no replica of it ... [T]he singularity of the shot in the studio is that the camera is substituted for the public. Consequently, the aura that envelops the actor vanishes, and with it the aura of the figure he portrays" ("The Work of Art in the Age on Mechanical Reproduction" *Illuminations* 221 and 229).

¹² Fellini himself affirms that in part because of his collaboration with costume designer and prop coordinator Danilo Donati, he considers *Fellini's Casanova* and *Satyricon* to be his two most "attractive" films from a visual point of view (*Comments on Film* 187-188).

¹³ The first page of the original script establishes Casanova's character as melancholic, as his initial voice-over, although omitted from the film, relates his feelings for his city: "I have all four temperaments: the phlegmatic, the sanguine, the choleric, the melancholic ... Above all I loved my city, ancient and bright, cruel and tender, yielding" (*Fellini's Casanova* 1).

¹⁴ In this poem Zanzotto problematizes the possibility of grasping universal linguistic origins: "Là origini - Mai c'è stata origine" (176).

¹⁵ Zanzotto includes a nursery rhyme written in *petèl*, the dialect which mothers speak to their children: "Mama e nona te dà ate e cuco e pepi e memela" (176).

¹⁶ Bondanella discusses the importance of the projections of the *vagina dentata* in *The Cinema of Federico Fellini*. He states: "This link of the projection of male sexual fantasies (or fears) to the Enlightenment equivalent of the cinema cannot help but recall Fellini's views on the feminine qualities of the cinema" (315).

¹⁷ In "Visual Pleasure and Narrative Cinema" L. Mulvey states:

In psychological terms, the female figure poses a deeper problem. She ... connotes something that the look circles around but disavows: her lack of a penis implying the threat of castration and hence unpleasure... The male unconscious has two alternatives of escape from this castration anxiety: preoccupation with the re-enactment of original trauma (...demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation,

punishment or saving of the guilty object...or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous. (21)

¹⁸ "Sta" or "questa" is used four times, "ste" or "queste" once, "sto" or "questo" once and "sti" or "questi" twice.

¹⁹ This sequence immediately follows a circus-like orgy whose staging is so elaborate that it almost downplays the sexual act, highlighting instead the performative and theatrical nature of the event. One performance follows another, and as the orgy comes to a close, the scene cuts to the end of the opera in Dresden, staged by the same characters that earlier occupied Casanova's bed chamber. The music reinforces the evident comparison between the two sequences as a sound bridge is employed, and the equivalent melody associated with Casanova's phallic bird becomes the diegetic music of the opera. Of course, the Wagnerian grandiosity of the mise-en-scène of the opera sequence ironically contradicts the earlier squalor of the orgy sequence, and Casanova literally is put in his place, forced to occupy one of the least prominent sections of the theater.

²⁰ Frank Burke points out: "The notion of maternal origin or 'roots' is visually reversed by the image of Casanova's mother up off the ground, piggyback, 'grounded' by her son" (226).

²¹ An obvious reference to Freud's "The Uncanny" is present in the Rosalba sequence as the relationship between Rosalba, a beautiful life-size doll, and Casanova is strikingly similar to Freud's retelling of Hoffman's "The Sand-Man." In the story the young man Nathaniel falls madly in love with Olympia, a life-size mechanical doll partially created by the man Nathaniel fears the most – the optician Coppola.

WORKS CITED

- Baudrillard, Jean. *Simulations*, trans. P. Foss, P. Patton and P. Beitchman. New York: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 1983.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.
- Bondanella, Peter. *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Burke, Frank. *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*. New York: Twain Publishers, 1996.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*. Trans. H. Tomlinson and B. Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- De Maria, Luciano ed.. "Futurismo e fascismo." *Teorie e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1968.
- Fellini, Federico. *Fare un film*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1980.
- _____. *Il Casanova di Federico Fellini*. Bologna: Cappelli editore, 1977. Translated as *Fellini's Casanova*, trans. C. Cremasco. Portsmouth: Heinemann, 1997.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny'." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII*. Trans. J. Strachey. London: The Hogarth Press, 1953-1974.
- Grazzini, Giovanni, ed. *Federico Fellini: Comments on Film*. Trans. J. Henry. Fresno:

- The Press at California State University, Fresno, 1988.
- Harrison, Thomas, ed. *The Favorite Malice Ontology and Reference in Contemporary Italian Poetry*. Trans. Thomas Harrison. New York: Out of London Press, 1983.
- Heidegger, Martin. *Existence and Being*. Washington D.C.: Henry Regnery Company, 1967.
- Kristeva, Julia. "Revolution in Poetic Language." *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- Lacan, Jacques. "Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis." *Écrits*. New York: W.W. Norton & Co., 1977.
- de Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Marcus, Millicent. "Fellini's Casanova: Portrait of the Artist." *Quarterly Review of Film Studies*, 5:1 (1980): 19-34.
- . "Fellini's Casanova: Adaptation by Self-Projection" in *Filmmaking by the Book, Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Moore, Kevin. "Fellini's Casanova or the Fate of Formalism." *Film Quarterly*, 27:2 (1999): 125-141.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Milano:Arnoldo Mondadori editori, 1992.
- Sillanpao, W. P.. "An Interview with Andrea Zanzotto." *Yale Italian Studies*, Fall 2:4 (1978): 297-301.
- Zanzotto, Andrea. *Andrea Zanzotto Poesie (1938-1986)*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1993.
- . *Filò Per il Casanova di Federico Fellini*. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1988.
- . *Peasant's Wake for Fellini's 'Casanova' and Other Poems*. Trans. J. Welle and R. Feldman. Urbana and Chicago: University of Illinois, 1997.

ADRIANA DIOMEDI

IL NESSO "PERFEZIONE-FILOSOFIA" IN DANTE

Per meglio comprendere la dinamica del principio dantesco di perfezione sarà necessario iniziare con un'analisi filosofica del concetto chiave "tutti gli uomini naturalmente desiderano di sapere"¹

Principio base di tale affermazione secondo Aristotele,² è che il sapere è un'esigenza naturale dettata dall'istinto di perfezione, una necessità altrettanto innata comune ad ogni cosa esistente ma verso cui l'uomo, in quanto animale razionale, protende attraverso la potenzialità intellettuale resa attiva dalla conoscenza.

L'intelletto, dice lo Stagirita,³ "non è niente delle cose che esistono prima di capirle", al momento della nascita esso è come una tabula rasa, allo stato di semplice potenza, e la sua possibilità di passare all'atto è strettamente connessa con la conoscenza. Se l'intelletto non avesse modo di conoscere la sua potenzialità resterebbe in gran parte allo stato latente, immersa nelle tenebre, e l'individuo sussisterebbe in uno stato di quasi non essere dovuto alle sole funzioni delle anime vegetativa e sensitiva⁴ che ha in comune con i bruti. La sua sarebbe perciò un'esistenza incompleta, vissuta in un certo senso solo in parte, e insufficiente per soddisfare le naturali esigenze della sua umana natura che come tale richiede il perfezionamento intellettuale.

È da qui dunque, da questa umana necessità di perfezionamento secondo le più alte⁵ qualità della propria natura, che emerge nell'uomo il desiderio di sapere, di conoscere, appunto perché quanto più l'uomo sa, tanto più è secondo Aristotele, quanto più egli conosce tanto più si avvicina al suo ideale di perfezione (intellettuale) e realizzazione dal punto di vista umano.

Ho ritenuto importante esporre le implicazioni di tale principio secondo un'ottica prettamente aristotelica⁶ poiché è soprattutto da questi che Dante attinge le nozioni base della sua dottrina sulla conoscenza che espone a più riprese nel *Convivio*, a partire dal primo trattato, e più tardi nella *Commedia*, permettendone uno sviluppo che man mano va inglobando una visione sempre più completa, più universale.

Nel *Convivio* il richiamo allo Stagirita per quanto riguarda la conoscenza

non potrebbe infatti essere più chiaro. Il discorso del filosofo in materia, abbiamo visto, si fonda per lo più su tre concetti base dovuti:

- 1) all'innata necessità di sapere;
- 2) alla ragione di questa necessità, che egli attribuisce all'istinto di perfezione, ed infine
- 3) alla responsabilità umana di assecondare le esigenze della propria natura (dettata appunto dall'istinto di perfezione), con il preciso scopo di realizzarsi intellettualmente ed essere felici.

Ebbene, tutto il processo viene riassunto da Dante nel suo primo trattato (*Conv.*, I, i, 1) in un solo paragrafo.

“Si come dice lo Filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti gli uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da provvidenza di prima natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti (*Conv.*, I, i, 1-2)⁷.

L'espressione iniziale, come vediamo, è ripresa alla lettera dal testo di *Metafisica* aristotelico, a Dante pervenuta nella traduzione latina “Omnes homines natura scire desiderant”,⁸ da cui segue: “Ogni cosa da provvidenza di prima natura impinta è inclinabile a la sua perfezione”; presupponendo con ciò che ogni cosa abbia in sé l'inclinazione naturale secondo cui arrivare ad una meta ideale, proprio come ci informa il filosofo,⁹ attribuendo tale inclinazione ad un fattore naturale da paragonarsi al fatto che ciò che è caldo tende per natura a scaldarsi e ciò che è pesante a scendere giù. Per Dante, è chiaro, la tendenza dell'uomo è quella di attuare le capacità dell'intelletto, la parte più nobile della sua natura che lo pone al di sopra del bruto, ed essendo questo possibile solo attraverso la conoscenza o “scienza” che egli, sempre sulla scorta di Aristotele, definisce “ultima perfezione de la nostra anima ne la quale sta la nostra ultima felicitade”, è ovvio, secondo il poeta, che questa è la ragione per cui “tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti”. In tal modo egli arriva al nocciolo di un discorso esistenziale che gli permette di dedurre che ignorare le esigenze intellettuali significherebbe per l'individuo vivere non come uomo ma come bestia,¹⁰ dice l'autore, parafrasando l'espressione boeziana “asinum vivit”,¹¹ nel senso che gli verrebbe preclusa ogni possibilità di perfezione e realizzazione dal punto di vista umano.

“E' da sapere”, fa notare in proposito il poeta (*Conv.*, II, vii, 3-4), che

"le cose deono essere denominate da l'ultima nobilitade de la loro forma; sì come l'uomo da la ragione, e non dal senso né d'altro che sia meno nobile. Onde quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è la sua speciale vita e atto de la sua più nobile parte. E però chi da la ragione si parte, e usa pure la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia; sì come dice quello eccellentissimo Boezio: "Asino vive".¹²

È in base a tali convinzioni di necessità o affermazione intellettuale, insita in ogni essere umano, che emergerebbe nell'animo dantesco l'amore per la filosofia, suscitato appunto da un atto di responsabilità verso la propria natura intellettuale, le cui esigenze si faranno sempre più evidenti con il superamento della sua prima fase giovanile e della visione di un amore per lo più legato al richiamo dei sensi.¹³

Bisogna infatti premettere che fino a quel momento l'interesse dantesco, individuabile soprattutto nelle sue rime giovanili e nella *Vita Nuova*, era di materia tutt'altro che intellettuale basti ricordare i versi stilnovistici,

"Amore e 'l cor gentile sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone,
e così esser l'un senza l'altro osa
com'alma razional senza ragione". *Vita Nuova*, XX, 1-4)

Erano cioè versi basati sull'ideologia di un amore che tendendo alla sublimazione della passione dissolveva ogni intralcio morale ed anche nei casi in cui il sentimento procurava delle noie, poiché avvertito come contrario alla ragione, non per questo suscitava nell'individuo l'esigenza di un cambiamento, lo si accettava dicendo che, in fin dei conti,

"Oï anima pensosa,
Questi è uno spiritel novo d'amore,
Che reca innanzi me li suoi dèsi" (*Vita Nuova*, XXXVIII, 10-12).

L'attenuante emergeva dal riconoscimento della travolgente superiorità dell'amore passione nei confronti di quello di natura intellettuale-razionale.

"Amore ... cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria ... che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente" (*Vita Nuova*, II, 7-8).

L'elemento intellettuale-filosofico, anche se di tanto in tanto già percepibile

in alcuni passi della Vita Nuova, spunterà definitivamente solo più tardi.

“Sì lungamente m’ha tenuto Amore
e costumato a la sua signoria
che sì com’elli m’era forte pria,
così mi sta soave ora nel cuore (*Vita Nuova*, XXVII,
1-4).

Espressioni come queste, in cui si avverte il senso di responsabilità di far prevalere la ragione sulla signoria delle passioni, fungono da preannuncio ad un processo di maturazione morale-spirituale che, come ho accennato, si evidenzierà poi più chiaramente nel *Convivio* e nella *Commedia* col superamento di concetti stilnovistici, basati sulla fatalità dell’amore passione,¹⁴ a cui il poeta si era fatto trasportare nella sua adolescenza. Con la morte di Beatrice l’amore per la donna gentile, che nella *Vita Nuova* era mosso da un appetito sensibile spesso contrastato dalla ragione, viene così a subire una metamorfosi radicale, attuandosi in una sorta di intellettualismo filosofico che ne permetterà la sublimazione determinando il passaggio dall’amore passione all’amore virtù¹⁵, o meglio, dall’amore sensuale avversario della ragione (*Vita Nuova*, XXXIX, 1) all’amore intellettuale, sinonimo di perfezione dell’attività intellettuale, che gli permette di trascendere ogni umana debolezza o “vana tentazione” (*Vita Nuova*, XXXIX, 2, 6) per il puro gusto di apprendere verità superiori e di aprirsi a tutta quella verità necessaria al solo “ben dell’intelletto”.

Dico “puro gusto” per significare, è vero, il solo desiderio di sapere, non contaminato da altri interessi personali, ma anche, e soprattutto, per intendere quello naturale, allo stato puro, dettato esclusivamente dall’innata necessità di perfezionamento intellettuale che Dante sente nel profondo del suo intimo di poter accedere attraverso le verità universali, ma di cui acquista piena coscienza solo più tardi.

È in base a questi fattori che nel *Convivio* (III, xi, 1), come dicevo, prevale un tipo di intellettualismo, di per sé determinante del passaggio dall’amore passione per la donna gentile a quello per la donna dello “ntelletto che Filosofia si chiama”,¹⁶ che per l’autore è nient’altro che “amistanza a sapienza, o vero a sapere” (*Conv.*, III, xi, 6). poichè dettato appunto dalla sola necessità umana di sapere, da intendere nella sua più nobile forma in quanto (è un sapere) acquisito non per derivarne “moneta e dignitade” (*Conv.*, III, xi, 10)¹⁷ ma col preciso scopo di appagamento intellettuale.¹⁸

Come Dante sia entrato in questo ordine di idee e a valorizzare l’atto stesso del filosofare determinante di tale perfezione, ce lo spiega egli stesso nel

suo secondo trattato del *Convivio* (II, xii, 1-4).

"E però ... dico che come per me fu perduto lo primo diletto de la mia anima ... io rimasi di tanta tristizia punto, che conforto non mi valeva alcuno. Tuttavia, dopo alquanto tempo, la mia mente, che si argomentava di sanare, provide, poi che né 'l mio né l'altri consolare valea, ritornare al modo che alcuno sconcolato aveva tenuto a consolarsi; e misimi a leggere quello non conosciuto libro di Boezio,¹⁹ nel quale, cattivo e discacciato consolato s'avea. E udendo ancora che

Tullio avea scritto un altro libro, nel quale trattando del'Amistade, avea toccate le parole de la Consolazione di Lelio ... misimi a leggere quello".

È per uscire da questo stato di "tristizia" dunque che il poeta, avvalendosi del mezzo di cui si erano serviti gli antichi in simili situazioni, cerca conforto nello studio della filosofia. Che la morte del suo "primo diletto" ne costituisca il movente sembrerebbe perciò indubbio, anche se sappiamo che alla base di ogni azione umana, e soprattutto di personalità complesse come quella dantesca, non possono non annidarsi altri fattori, spesso legati all'impatto psicologico di esperienze passate che incidono, anche se indirettamente, sulla formazione di decisioni attuali. Se consideriamo ad esempio che Beatrice morì nel 1290, Dante avrebbe superato in quel periodo i venticinque anni di età, il termine che egli, concorde con la filosofia medievale, assegnava alla fanciullezza, e non è da escludere che, "tristizia" a parte, siffatta consapevolezza insieme all'innata anche se inconscia necessità che ogni adulto, secondo l'autore, ha di abbracciare nuove e più nobili conoscenze, abbia contribuito alla ricerca di un amore più elevato, lontano da ogni "vana tentazione" (*Vita Nuova*, XXXIX, 2, 6) che gli avrebbe impedito il salto di qualità proprio di un'età più matura.²⁰ Il che starebbe a significare che Dante, sulla soglia della giovinezza, avrebbe avvertito lo spontaneo moto dell'animo verso nuovi e più vasti orizzonti conoscitivi dettati appunto dall'innata necessità di perfezione intellettuale, a cui egli veniva man mano a sensibilizzarsi.

Ciò non toglie comunque che è dopo la morte di Beatrice che il poeta si dedica allo studio della filosofia, a partire dal *De Consolatione Philosophiae* di Boezio e il *De amicitia* di Cicerone²¹ "e sì come essere suole che l'uomo va cercando argento e fuori de la 'ntenzione truova oro ..." egli che cercava di consolarsi, non solo trova alle sue "lagrime rimedio ma vocaboli d'autori e di scienze e di libri" (*Conv.*, II, xii, 5). Come questo avvenga è possibile dedurlo dagli scritti degli stessi autori.

Con il *De Consolatione*, Dante viene ad aprirsi alla problematica relativa alla vera nobiltà²² e a realtà metafisiche che determinano il naturale rapporto fra l'uomo e Dio.

"Repetunt proprios quaeque recursus
redituque suo singula gaudent
nec manet ulli traditus ordo,
nisi quod fini iunxerit ortum
stabilemque sui fecerit orbem".²³

Fondamentale principio di tale rapporto è che insito nella natura di ogni uomo vi è un innato desiderio di felicità che, per quanto lo si voglia perseguire, è impossibile soddisfarlo in questa vita poiché diretto verso quel bene assoluto che è solo in Dio e che anche gli animali percepiscono vagamente, come in un sogno, quale loro ultima meta.²⁴

"Vos quoque, o terrena animalia, tenui licet imagine vestrum tamen principium somniatis verumque illum beatitudinis finem licet minime perspicaci, qualicumque tamen cogitatione prospicitis eoque vos et verum bonum naturalis ducit intentio ..."²⁵

Nel dialogo ciceroniano, *De Amicitia*,²⁶ Lelio convalida in un certo senso la rilevanza di tale desiderio con la convinzione di una vita dopo la morte che egli assicura, per autorità di altri sapienti, di argomentazioni filosofiche e di rivelazioni, che egli percepisce per certe perché conferite in sogno al suo amico Scipione Africano Minore, da Scipione Africano Maggiore dopo la morte, quando questi era già salito al concilio degli dei. L'anima, conferma Lelio, non può morire con il corpo poiché ha un'origine divina che la richiama a sé e rattristarsi della morte di un amico (nel suo caso di Scipione), che si è finalmente liberato della prigione del suo corpo per ritornare al cielo, sarebbe più un segno di invidia che di amicizia.

Dalla speranza di una vita dopo la morte (postulata da Cicerone) e dalla necessità insita in ogni essere umano di ritornare al proprio principio (rivelata da Boezio) emerge la visione di una felicità più completa ma anche più sconosciuta che suscita in Dante la necessità di ricerca del vero "là dov'ella si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti; si che in picciol tempo, forse di trenta mesi (dice l'autore) cominciai tanto a sentire la sua dolcezza che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero" (*Conv.*, II, xii, 7-8).

Con l'innoltrarsi nell'apprendimento della filosofia, Dante dice dunque di aver scoperto che è in quella "dolcezza" che deriva la sua felicità: nella spec-

ulazione del vero e nel godimento che questa stessa attività produce, essendo essa "eccellentissima dilezione" che contrariamente a quella passata, "non pate alcuna intermissione o vero difetto" (*Conv.*, III, xi, 14). Nella sua mente inizia a configurarsi il nesso: perfezione-filosofia, ossia la visione di un amore più nobile connesso con la perfezione dell'attività intellettuale e con un desiderio di sapere che in questa attività trova il suo appagamento, essendo esso sempre più chiaramente avvertito dal poeta come lo spontaneo moto dell'anima verso un bene che va al di là delle passioni terrene fino a fondersi con il bene supremo.

La sua dialettica d'amore, come quella di Boezio e di Cicerone, veniva così a subire uno sviluppo platonico²⁷ e a sfociare nel mistico, trasformando il bene per la donna terrena in quello, più elevato, della "bellissima e onestissima figlia de lo imperatore de lo universo a la quale Pittagora pose nome Filosofia" (*Conv.*, II, xv, 12): la donna gentile che, secondo la nuova visione dantesca, avrà il potere di dischiudere le porte del vero e di dirigerlo, con il resto dell'umanità, verso il segno prestabilito (Dio), colmando in un certo senso l'abisso fra l'ignoranza e il vero, fra la conoscenza di cose o passioni meno nobili e quella del bene supremo.

LA DONNA GENTILE

Non si può non accennare a questo punto alla tanto discussa questione della donna gentile del *Convivio* (II,xii, 6) in rapporto a quella della *Vita Nuova*. Ci si chiede come possa cioè il concetto di un amore giovanile, originariamente inteso dal poeta come sviamento della ragione (*Vita Nuova*, XXXIX, 1), conciliarsi e conseguentemente integrarsi con un amore filosofico che implica il massimo della razionalità (*Conv.*, II, xv, 12), e soprattutto come egli possa sostenere infine che sia i due amori che la donna gentile (del *Convivio* e della *Vita Nuova*) a cui essi appartengono rappresentino allegoricamente un'unica cosa, la filosofia.

Certo è che Dante lo afferma apertamente nel *Convivio* identificando appunto la donna pietosa della *Vita Nuova* (XXXV, 2-3) che "giovane e bella molto" lo guardava da una finestra per confortarlo, con la donna gentile del *Convivio* (la filosofia).

"E immaginava (dice l'autore) lei fatta come una donna gentile, e non la poteva immaginare in atto alcuno, se non misericordioso; per che sì volentieri lo senso di vero la mirava" (*Conv.*, II, xii, 6-7)²⁸

L'obiezione da molti rilevata non sta comunque nell'identificazione della

donna gentile, di per sé plausibile finzione poetica probabilmente dettata da un'ulteriore necessità di sviluppo artistico dell'opera e che, in quanto tale, non costituirebbe un problema e tanto meno una contraddizione, soprattutto volendo considerare, con il Barbi ed il Gilson,²⁹ il legame analogico determinato dal fatto che anche la donna della *Vita Nuova* (XXXV, 2-3) è "bella molto" oltre che gentile e tutto sommato ha una certa bellezza o beatitudine in comune con quella del *Convivio*, al punto che "molte fiato" ricordava al poeta dell'altra sua "nobilissima donna" (*Vita Nuova*, XXXVI, 1-2).

Quello a cui si obietta è invece la natura dell'amore che lo stesso Dante dice di nutrire per questa donna, l'uno sensitivo-irrazionale, "un desiderio malvagio" (*Vita Nuova*, XXXIX, 2) e l'altro intellettuale-razionale, un amore perfetto (*Convivio*). Il che rende contraddittorio e inaccettabile un qualsiasi tentativo di unificazione concettuale, nonostante l'esplicita affermazione di Dante nel *Convivio*, in quanto sarebbe inconcepibile pensare che egli potesse considerare la filosofia, che a suo parere è figlia di Dio (*Conv.*, II, xv, 12), come "vana tentazione".

L'allusione sotto scrutinio qui, e che ha destato l'interesse dei più grandi esegeti dell'opera dantesca, è quella del secondo trattato del *Convivio* (II, ii, 1), da Dante scritto circa tre anni e due mesi dopo il trapassamento di Beatrice.³⁰

"Quella gentile donna, cui feci menzionare ne la fine de la *Vita Nuova*, parve primamente, accompagnata d'Amore a li occhi miei e prese luogo alcuno ne la mia mente. E sì come è ragionato per me ne lo allegato libello, più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch'io ad essere suo consentisse; che passionata di tanta misericordia si dimostrava sopra la mia vedovata vita, che li spiriti de li occhi miei si fecero massimamente amici. E così fatti, dentro [me] le poi fero tale, che lo mio beneplacito fu contento di disposarsi a quella immagine".

Ma quel che è ragionato "ne lo allegato libello", e non solo nei passi XXXV-XXXVIII a cui il poeta qui si ricollega (*Conv.*, II, ii, 1) riprendendo l'episodio della "donna pietosa", presenta, abbiamo visto, una realtà un pò diversa in quanto l'amore per la donna gentile non è passionato e misericordioso (come attesta il suindicato passo del *Convivio*), ma per natura "vilissimo" e "avversario della ragione" (*Vita Nuova*, XXXIX, 1) tanto che è solo superando quella "vana tentazione" (*Vita Nuova*, XXXIX, 6) "contra la costanzia de la ragione" (*Vita Nuova*, XXXIX, 2)³¹ che l'amore del poeta potrà ritornare alla morta Beatrice per poi sviluppare, attraverso la sua figura ormai evanescente, in modo intellettuale-spirituale e a trasformarsi in

anelito per quella "spera che più larga gira" (*Vita Nuova*, XLI, 10) dove "quella benedetta Beatrice, ... gloriosamente mira ne la faccia di colui *"qui est per omnia secula benedictus"*.

Questa è la situazione come ci si presenta nella *Vita Nuova*, quella di un amore non misericordioso ma contrario alla ragione che bisogna sconfiggere per raggiungere un più alto traguardo, e possiamo ben capire come il tentativo di unificazione dei due concetti con il senso allegorico abbia creato contraddizioni che hanno destato l'interesse di non pochi critici.

Dalle ipotesi più frequentemente avanzate, che spaziano tra l'interpretazione letterale-autobiografica (spirituale e cristiana o con sviluppo prettamente intellettuale) a quella allegorica, con tutte le sue varianti di tipo mistico, agiografico o analogico del reale,³² emergono varie tesi e da esse diversi quesiti fra cui:

- 1) Se la *Vita Nuova* vada intesa in senso letterale accettando un amore realmente avvertito dal poeta.
- 2) Se attribuire a tutta l'opera un senso allegorico e negare in tal caso l'esistenza di una donna gentile vera e propria, o
- 3) Se considerare l'allegoricità, asserita dal poeta, solo per quanto riguarda l'episodio della donna gentile della *Vita Nuova*, e indipendentemente dal fatto che tale allegoria possa essere o meno un posteriore tentativo di rielaborazione o rifacimento dell'opera.

Tali quesiti si aprono ai più svariati e contrastanti giudizi fra cui quello di Michele Barbi,³³ sostenitore della prima tesi, che, contrariamente a quanto afferma Dante (*Conv.*, II, ii, 1), si oppone alla seconda ipotesi dicendo che "sarebbe contrario all'intenzione del poeta, anche durante il tempo che scriveva il *Convivio* considerare come allegorico l'amore per Beatrice narrato nella *Vita Nuova*"³⁴ se solo si ricorda il fatto, da Dante stesso asserito (*Conv.*, II, xii, 1-4), che "perduto lo primo diletto" della sua anima egli cercò conforto nella filosofia. E "quale diletto", dice lo studioso, se non quella viva Beatrice³⁵ di cui aveva già parlato? Anche perché non sembrerebbe, secondo quanto viene indicato dal poeta (*Conv.*, II, xii, 1-4), che prima della sua iniziazione filosofica egli avesse "concepito allegoria di sorta".³⁶ Va inoltre osservato secondo il Barbi che nello stesso passo del *Convivio* dove Dante rivela apertamente "l'allegoria della donna pietosa", Beatrice rimane quella "beata che vive in cielo con li angeli e in terra con la mia anima" (*Conv.*, II, ii, 1), ossia una "donna vera e propria".³⁷

Con tale affermazione, il Barbi non solo esclude che la donna gentile della *Vita Nuova* sia una figura allegorica della filosofia ma che fra le due opere vi sia un qualsiasi rapporto di continuum, in quanto del parere che i due

episodi,³⁸ narrati prima nella *Vita Nuova* (XXXV), a partire da “poi per alquanto tempo”, e successivamente nel secondo passo del *Convivio* (II, ii, 1), sono “manifestazione d’arte di due periodi distinti e successivi” e devono perciò essere intesi come indipendenti l’uno dall’altro. Tale giudizio riscuote l’approvazione del Gilson³⁹ e del De Robertis⁴⁰ a cui aggiunge quest’ultimo, che non solo i due episodi (del *Convivio* e della *Vita Nuova*) ma anche le rispettive interpretazioni debbano essere considerate come distinte in quanto la donna gentile che nella *Vita Nuova* (XXXV) distoglie per qualche tempo il rapporto contemplativo che si era creato fra Dante e Beatrice dopo la sua morte, sarà successivamente descritta nel *Convivio* come figura allegorica della filosofia, “e le rime a lei dedicate come esaltazione di questo incontro”. Sarà nel *Convivio* che l’esperienza dantesca si distaccherà dalla vicenda sentimentale per assumere un carattere prettamente intellettuale ed il vecchio episodio, nella forma in cui si presentava per la *Vita Nuova*, servirà “in quanto dichiarata finzione retorica, a giustificare l’immaginazione della filosofia, “come una donna gentile” (*Conv.*, II, xii, 6) e la ripresa “del vecchio linguaggio” per descrivere un amore non più sentimentale ma intellettuale. Il De Robertis non esclude⁴¹ che l’intervento di Beatrice, dopo il giovanile sviamento, “fornisse materia per la mess’in scena del *Convivio* e per un’acceptabilità, su un diverso piano, del nuovo amore, in quanto amore di scienza e non di creatura umana, perciò conciliabile e integrabile con quello di Beatrice”.⁴²

La seconda tesi, basata sull’accettazione della donna gentile del *Convivio* e della *Vita Nuova* come allegoria della filosofia, viene appoggiata, fra i molti, da Maria Corti⁴³ che, al contrario, individuando un definitivo rapporto di continuità lessicale, sequenziale e temporale fra le due opere, si oppone alla tesi letteraria rimproverando al Barbi di non aver “fatto attenzione ad alcune spie testuali del significato allegorico”, rilevando in proposito che l’epiteto “savio” (*Vita Nuova*, XXXVIII,1) che nella *Vita Nuova* si riferisce solo alla donna gentile, viene usato nel *Convivio* come inno alla filosofia “Voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete” in quanto donna “pietosa e umile / saggia e cortese ne la sua grandezza” (vv. 46-47).⁴⁴ Molto significativa, a sua opinione, sarebbe la presenza di altri elementi lessicali quali, ad esempio, l’aggettivo “nobilissimo” riscontrato in ambedue le opere.

Per la studiosa il senso allegorico dell’opera si evidenzia oltre che nel linguaggio, nella sequenza degli episodi in quanto il “contrasto fra l’anima e lo ‘spiritel d’amor gentile’, compreso il rimprovero agli occhi, contenuto nella canzone allegorica ‘voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete’ sono già preannunciati nella prosa XXXVII della *Vita Nuova*”.

La messa in scena farebbe pensare, secondo la Corti, che la visione del nuovo amore si sia configurata nella mente del poeta già nella *Vita Nuova*⁴⁵ ma che, stando anche all'opinione del De Robertis,⁴⁶ Dante l'abbia cautamente bloccato attraverso "la *Vita Nuova* stessa, forse composta per fissare inequivocabilmente la soluzione in crisi".

Altro fattore di fondamentale importanza sarebbe, sempre a parere della studiosa, la circostanza temporale, se si considera che i passi dedicati alla donna gentile della *Vita Nuova* sono stati scritti dal poeta durante il tempo in cui studiava la filosofia "ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti"⁴⁷ il che farebbe pensare che, se non tutti, almeno gli ultimi passi della *Vita Nuova* andrebbero intesi in senso allegorico. E non vanno escluse le ovvie rispondenze formali verificabili nei passi della *Vita Nuova* in rapporto a quelli di altri testi danteschi che lasciano delle tracce anche nell'episodio di Casella, nel *Purgatorio*.⁴⁸

Ma queste soluzioni, che in un primo momento sembrerebbero favorire l'interpretazione allegorica su quella letterale, se non altro per quanto riguarda i passi dedicati alla donna gentile dell'"allegato libello", non spiegherebbero la ragione per cui la filosofia venga presentata come un "desiderio malvagio" e "vana tentazione" (*Vita Nuova*, XXXIX, 6) proprio nel periodo fra il 1292-93, tempo in cui, dopo aver completato la *Vita Nuova*, il poeta scriveva (nel 1293) la canzone "voi che 'ntendendo il terzo ciel movete" in lode alla filosofia. La riflessione non sfugge alla Corti che mette irrimediabilmente in forse la sua stessa soluzione.

Sembrerebbe, in ogni caso, che neanche l'interpretazione allegorica riesca a risolvere, a causa dell'incongruenza dei due sintagmi "desiderio malvagio" e "vana tentazione" (*Vita Nuova*, XXXIX, 6) la questione del rapporto, se rapporto vi sia, fra l'amore per la donna gentile della *Vita Nuova* e quella del *Convivio* e, non solo ma, eliminerebbe *a priori*, sempre a causa di tale contraddizione, la possibilità di una terza tesi dovuta all'allegorizzazione del solo episodio relativo alla donna gentile (*Vita Nuova*) o ad un posteriore rifacimento dell'opera in quanto, abbiamo visto, sarebbe inaccettabile pensare che Dante concepisse l'amore per la filosofia, prima o dopo la stesura del *Convivio*, come desiderio contrastante con la ragione. "Che la memorizzazione, non sempre costante e continua in noi, lo abbia tradito?" Suggerisce la Corti.⁴⁹ Questo non si sa, e forse l'ipotesi avanzata dal Nardi per quanto riguarda la possibilità di un fine della *Vita Nuova* originariamente diverso da quello che noi leggiamo, a causa di un'altra redazione a noi pervenuta, non sembrerebbe poi tanto improbabile anche se opposta da vari critici fra cui Maria Corti e Mario Marti, soprattutto per mancanza di un preciso riscontro

filologico o di manoscritti che ne procurino l'evidenza e perché in contrasto con il concetto di autonomia di ogni opera dantesca.⁵⁰

Resta perciò il fatto che il rapporto di continuità fra le due opere, di sostanziale importanza per stabilire la precisa identità della donna gentile e posizione dantesca, o amore che egli dice di nutrire per lei (filosofico o sentimentale che sia), non è risolvibile in maniera soddisfacente. Ogni tesi presenta soluzioni, molto discordanti fra loro e che per una ragione o per l'altra non convincono poiché in ognuna viene a mancare quell'importante tassello senza del quale è impossibile completare il sempre più suggestivo mosaico che potrebbe far luce sulla vera identità della donna gentile.

A prescindere tuttavia dal fatto che l'esegesi critica non sia arrivata ad un giudizio unanime sull'argomento e che la dicotomia donna vera-filosofia tuttora persista, di particolare interesse per il fine della mia ricerca è che tale studio confermi il periodo in cui nella mente del poeta sarebbe per la prima volta balzata la visione di un amore filosofico.

Se si osserva a tal fine la rilevanza del dato di fatto dovuto, secondo l'analisi nardiana,⁵¹ alla circostanza temporale, (visto che Dante, dopo circa otto mesi dalla morte del "primo diletto",⁵² che si aggirava intorno al periodo in cui scriveva la fine della *Vita Nuova*, studiava già la filosofia), nonché l'intervento di Beatrice, avvenuto in seguito al "giovanile sviamento" dantesco e sempre negli ultimi episodi della *Vita Nuova*, per richiamarlo all'antica fedeltà (*Vita Nuova*, XXXIX), il tutto farebbe pensare ad una nuova visione dell'amore da Dante acquisita, appunto, nelle scuole dei religiosi "e a le disputazioni de li filosofanti (*Conv.*, II, xii, 7-8). Ossia un amore filosofico che, più che allo stato latente, sarebbe già in stato di sviluppo negli ultimi passi della *Vita Nuova*, tempo in cui l'autore avrebbe avvertito la possibilità di trascendere lo stato di "tristizia" (*Conv.*, II, xii, 1-4) causatogli dalla morte di Beatrice, attraverso un bene più elevato teso verso la bellezza del vero e di "quella spera che più larga gira" (*Vita Nuova*, XLI, 10). L'ultimo sonetto della *Vita Nuova* (XLI, 10) si apre appunto con la visione di questa sfera ed il proiettarsi del pensiero dantesco verso un nuovo universo intellettuale che nella prosa finale (*Vita Nuova*, XLII, 2-3) si trasformerà in anelito per "quella benedetta Beatrice", immersa nella contemplazione di colui "*qui est per omnia secula benedictus*". E non a caso, Dante, nel *Convivio* (II, ii, i), come per richiamarsi a questa visione, parlerà di Beatrice come di una "beata che vive in cielo con gli angeli e in terra con la (sua) anima". Non va quindi escluso che, già nella *Vita Nuova*, l'autore si rendesse conto che la filosofia offriva, attraverso possibilità di affinamento intellettuale-spirituale e di sublimazione del vec-

chio amore, l'unico mezzo di ravvicinamento alla morta Beatrice.

Il tutto sarebbe perciò indicativo di un amore filosofico, dall'autore già avvertito nella *Vita Nuova*, e che in virtù della sua diversa natura (di carattere intellettuale) esigesse un netto distacco dal precedente. A pro del quale Dante avrebbe prima preparato il terreno dottrinale necessario per introdurre in scena la morta Beatrice, con il pretesto del richiamo all'antica fedeltà, (*Vita Nuova*, XXXIX), ed in un secondo momento, nel *Convivio*, egli avrebbe tentato, anche se in modo non del tutto convincente,⁵³ di neutralizzare l'antico amore allegorizzandolo con quello filosofico. È cioè possibile, in altre parole, che Dante, dopo aver avvertito la "dolcezza" (*Conv.*, II, xii, 7-8) del nuovo amore, abbia considerato due possibilità di sviluppo del primo concetto: sublimazione e/o totale assimilazione o neutralizzazione attraverso l'amore intellettuale, anche se quest'ultimo sviluppo andrebbe inteso non come vero e proprio annullamento del primo concetto dell'amore (che l'autore, tutto sommato, non intende derogare in alcun modo, *Conv.*, I, i, 16), ma come finzione retorica per inserire in scena la nuova visione filosofica. Il che mi rende concorde con il De Robertis⁵⁴ nel riconoscere che il drastico intervento di Beatrice, dopo il giovanile sviamento (*Vita Nuova*, XXXIX), "fornisse materia per la mess'in scena del *Convivio* e per un'accettabilità su un diverso piano del nuovo amore", anche se, non per questo, mi è chiaro il concetto di indipendenza di questi passi, che egli condivide con il Barbi. Non vedo come il De Robertis possa ritenere che i due episodi e rispettive interpretazioni, quali sono "narrati prima nella *Vita Nuova* e poi nel *Convivio*", vadano tenuti separati, nel momento in cui egli stesso ne stabilisce un legame. Il semplice fatto cioè che lo studioso denoti la possibilità, per remota che sia, che Dante si sia servito della materia degli ultimi episodi della *Vita Nuova* per creare la messa in scena del *Convivio*, implica di per sé, un qualche legame, anche se non necessariamente un vero e proprio rapporto di interdipendenza e ancor meno di continuità che, come abbiamo visto, rimane incerto a causa del successivo uso dantesco di sintagmi (*Vita Nuova*, XXXIX, 6) inconciliabili con la sua concezione dell'amore filosofico. Resta tuttavia il fatto che fra questi episodi un qualche legame esiste, se non altro per quanto riguarda l'evoluzione dell'amore giovanile in quello intellettuale, i cui segni, come abbiamo visto, sono già verificabili negli ultimi passi della *Vita Nuova* a cui il poeta si ricollega nel *Convivio* attraverso l'episodio della donna pietosa. Il concetto di indipendenza degli episodi dunque, anche se non totalmente da escludere, andrebbe in qualche modo ridimensionato.

Quel che non porrebbe dei dubbi tuttavia è che il ritorno di Beatrice nella

Vita Nuova, costituisca la ragione per cui l'autore abbandonerà il vecchio amore. Che questo sia dovuto ad una sorta di ravvedimento da un suo precedente abbandono verso le "false immagini del bene" (*Purg.*, XXX, 131), avvenuto dopo la morte dell'amata, se sia invece il risultato di una più profonda crisi spirituale-cristiana o di natura esclusivamente intellettuale da connettere con quella naturale necessità di perfezione o di sapere insita, secondo Dante, in ogni essere umano, è difficile dire. Quello di cui si è certi è che nonostante l'aggettivo "malvagio" o "vana tentazione" (*Vita Nuova*, XXXIX, 6), in riferimento al desiderio dantesco per questo amore filosofico, ne rilasci connotati decisamente negativi, nella *Vita Nuova*, ed in particolare dopo il ritorno di Beatrice, si avverte sempre più profondamente l'imminente sublimazione dell'amore passione in quello intellettuale, che più tardi troverà pieno sviluppo nel *Convivio*. Anche perché, non bisogna ignorare, che, se Beatrice era morta, l'unico modo in cui Dante avrebbe potuto seguirla era attraverso quella nobile attività dell'intelletto e appagamento filosofico che gli permetterà di trascendere ogni "umana debolezza" e di aprirsi alla conoscenza del vero bene. La ritrovata dantesca, quale sintesi della nuova dinamica dell'amore, Beatrice-filosofia-Sapienza offriva, bisogna ammettere, un plausibile mezzo di conciliazione.

LaTrobe University, Melbourne

NOTE

¹ *Conv.*, I, i, 1; Cfr. Aristotelis *Metaphysica*, vol. 1, 1, 980a 21-983a (1960); Cfr. Aristotle, *The Metaphysics*, vol. 1, 1, 980a 21-983a, books I-IX (1933-80).

² Cfr. St Thomas Aquinas, *Commentary on the Metaphysics of Aristotle*, Vol. 1, 1, L. 1, C 1-35 (1961).

³ *Ibid*; Cfr. *De Anima*, III, 4, (429 a 23). Si veda inoltre il commento al *De Anima* di Averroè (*Commentarium* 1953, 387): "Idest, diffinitio igitur intellectus materialis est illud quod est in potentia omnes intentiones formarum materialium universalium, et non est in actu aliquod entium antequam intelligat ipsum". "Cioè, la definizione dell'intelletto materiale è quello che comprende in potenza tutte le intellezioni delle forme materiali universali, e non è alcun ente in atto prima che lo capisca". (Traduzione mia).

⁴ A distinguere l'uomo dal bruto è la ragione e la necessità di comunicare il proprio pensiero. Cfr. *De V.E.*, I, ii, 1: "Eorum que sunt omnium soli homini datum est loqui" ("di tutti gli esseri esistenti la parola è data solo all'uomo").

⁵ Aristotle, *Ethica*, I, 6, 1097b, 33-1098 a, 14; Cfr. Tommaso d'Aquino, *Exp. Eth.*, I, lect. X, 124-126, e soprattutto 126: "Post vitam autem nutritivam et sensitivam non relinquitur nisi vita quae est operativa secundum rationem. Quae quidem vita propria est homini. Nam homo speciem sortitur ab hoc, quod est rationale"; Cfr. *Conv.*, II, vii, 4.

⁶ Cfr. *Metaphysics*, cit., vol. 1, 1, 980a 21-983a. Per una segnalazione dei passi di metafisica aristotelica, con tutta probabilità noti a Dante, si veda B. Nardi (*Nel mondo*

1944). Non si esclude, secondo il Nardi, la possibilità che Dante abbia attinto la conoscenza del testo di *Metafisica* aristotelico anche dai commenti di Tommaso d'Aquino e Alberto Magno, visto che il poeta distingue, con i padri della chiesa e contrariamente ad Aristotele, la *Metafisica* dalla *Teologia*. In quanto ad una spiegazione delle sette scienze del Trivio e del Quadrivio si veda Agostino: *De ordine* (1861, 994-1020), *De Musica* (1861, 1082-1194), *Doctrina christiana* (1930). Cfr. la versione inglese *On Christian Doctrine* (1958). Si veda inoltre il commento del De Robertis nella nota relativa a *Conv.*, II, xiii, 8 (*Opere Minori* 1988).

⁷ *Convivio* (*Opere minori* 1988, 4-6). Cfr. *Par.*, I, 109-120; si veda Aristotle, *Metaph.*, V, 4, 1015, a 13-15; cfr. B. Nardi (1944, 46-7).

⁸ Cfr. la frase di apertura dell'edizione latina di Sancti Thomae Aquinatis (*In Metaphysicam* 1915).

⁹ *Metaphysics*, cit., vol. I, Chapter 1, 190 a 21-983 a 3; cfr. Commento di Tommaso, *Metaphysics*, I, L. 1, c 3.

¹⁰ Cfr. Aristotle, *Eth.*, I, 3, 1095 b, 14-22; cfr. Exp. tomista, I, lect. V, 60: "Circa primum considerandum est, quod vita voluptuosa, quae ponit finem circa delectationem sensus, necesse habet ponere finem circa maximas delectationes, quae sequuntur naturales operationes, quibus scilicet natura conservatur secundum individuum per cibum et potum, et secundum speciem per mixtionem sexuum. Huiusmodi autem delectationes sunt communes hominibus et bestiis: unde multitudo hominum ponentium finem in huiusmodi voluptatibus, videntur omnino bestiales, quasi eligentes talem vitam, in qua pecudes simul nobiscum communicant". Cfr. Boezio, *De Consolatione philosophie*, IV, prosa 3, vv.15, 19-21.

¹¹ Ibid (Boezio, *De consolatione phil.*). Cfr. *Conv.* II, vii, 4.

¹² Per Boezio, vivere come uomo, significa innanzitutto seguire il bene, e raggiungere, tramite questo fine, la perfezione intellettuale e morale spirituale della propria natura. Chi si dà a vizi vari o non si impegna in alcun modo per soddisfare tali esigenze, rinuncia alla sua umanità, e, come fa giustamente notare Dante, vive non come uomo ma come bestia. Per una più precisa spiegazione in merito, si rimanda il lettore all'opera boeziana, *De consolatione philosophie*, libro IV, soprattutto prosa 3, 16-25; Si veda il testo latino a fronte con traduzione italiana, *La consolazione della filosofia* (1994): [16] "... cum ultra homines quemque provehere sola prohibitas possit, necesse est ut, quos ab humana condicione deiecit, infra hominis meritum detrudat improbitas; evenit igitur ut, quem transformatum vitiis videas, hominem aestimare non possis. [17] Avaritia fervet alienarum opum violentus ereptor: lupi similem dixeris. [18] Ferox atque iniquus linguam litigiis exercet: cani comparabis. [19] Insidiator occultus subripuisse fraudibus gaudet: vulpeculis exaequetur. [20] Irae intemperans fremit: leonis animum gestare credatur. [21] Pavidus ac fugax non metuenda formidat: cervis similis habeatur. [22] Segnis ac stupidus torpet: asinum vivit. [23] Levis atque inconstans studia permutat: nihil avibus differt. [24] Foedis immundisque libidinibus immergitur: sordidae suis voluptate detinetur. [25] Ita fit ut qui probitate deserta homo esse desierit, cum in divinam condicionem transire non possit, vertatur in beluam". "... dal momento che soltanto l'onestà può fare avanzare qualcuno oltre i limiti fissati per l'uomo, è inevitabile che la malvagità abbassi al di sotto della dignità di essere umano coloro che essa ha espulso dalla condizione umana: avviene pertanto che tu non potrai più considerare uomo colui che vedi essere stato deformato dai vizi. [17] Arde di avidità colui che con la violenza strappa agli altri le loro ricchezze: lo potresti dire simile al lupo. [18] Una persona feroce e implacata esercita la sua lingua a litigare: lo paragonerai ad un cane. [19] Colui che tende insidie di nascosto è lieto di derubarti con la frode: e allora sia considerato uguale alle volpi spregevoli. [20] Chi non sa frenare l'ira, freme: si può credere che egli abbia un animo di leone. [21] Colui che è vile e pronto a fuggire teme anche quello che non desta paura: lo si consideri simile ai cervi. [22] Colui che è pigro e ristupidito

se ne sta inerte: vive come un asino. [23] La persona leggera e incostante cambia sempre i suoi interessi: non c'è nessuna differenza tra lui e gli uccelli. [24] Uno è immerso in libidini sporche e immonde: è impigliato nel piacere che è proprio di un sozzo maiale. [25] Ne consegue che colui che, abbandonata l'onestà, ha smesso di essere un uomo, dal momento che non può passare nella condizione di essere Dio, si muta in una bestia feroce". (Ibid.).

¹³ Per una visione più complessiva della *Vita Nuova*, si veda lo studio di Edoardo Sanguineti (*Dante Reazionario* 1992).

¹⁴ Cfr. il commento introduttivo al canto V dell'*Inferno* (*La Divina Commedia* 1979-87, 65-70). Cfr. V. Capelli (*La Divina Commedia* 1994, 63-67). In quanto al recupero tematico e stilistico dello *stil novo* che si evidenzierà nel *Purgatorio*, si veda il saggio di Gianni Oliva in (*Lecture* 1998, 7-17, soprattutto p. 8).

¹⁵ Cfr. il mio saggio (in *Spunti* 1994, 77-88). Si veda inoltre Mark Musa (*Aspetti* 1991).

¹⁶ Cfr. *Conv.* II, XV, 3. Per Dante come per San Tommaso (*Exp. Ethica*, I, Lect. i, I) la filosofia sarà conseguentemente identificata con la Sapienza "Est potissima perfectio rationis, cuius proprium est cognoscere ordinem". Cfr. Aristotele, *Metaph.*, I, 2, 982 a, 14-21.

¹⁷ T. d'Aquino, *Exp. Metaph.*, I, lect. iii, 56.

¹⁸ Cfr. la spiegazione di K. Vossler (*Medieval Culture* 1929-50, 153).

¹⁹ Boezio, *De Consolatione*, cit.; Cfr. P. Caurcelle (*La Consolation* 1967).

²⁰ Va ricordata in proposito la visione dantesca della nobiltà dell'anima e della responsabilità di ogni individuo di perseguire le virtù adatte ad ogni sua età. Cfr. *Com.*, IV, xxiv, 7-9, 11; Cfr. B. Nardi (*Grande antologia* 1954, 1228-1230).

²¹ *Laelius de Amicitia*, IV, 13-14.

²² *De Consolatione Philosophiae.*, III, prosa 6, metro 6. Tutte le citazioni su Boezio, in italiano o in latino, sono state riprese dal volume *La consolazione della filosofia* (1994).

²³ Ibid., III, 2, 34 - 38: "Ogni cosa vuole correre indietro / e ciascuna gode a tornare, / ma a nessuna rimane l'ordine assegnato, / se non unirà la fine all'inizio / e non farà di sé uno stabile circolo".

²⁴ Ibid., III, prose 2, 3: (2) "Omnis mortalium cura, quam multiplicium studiorum labor exercet, diverso quidem calle procedit, sed ad unum tamen beatitudinis finem nititur pervenire. Id autem est bonum, quo quis adepto nihil ulterius desiderare queat. (3) Quod quidem est omnium summum bonorum cunctaque intra se bona continens; cui si quid aforet, summum esse non posset, quoniam relinqueretur extrinsecus quod posset optari. Liqueat igitur esse beatitudinem statum bonorum omnium congregatione perfectum. (4) Hunc, uti diximus, diverso tramite mortales omnes conantur adipisci; est enim mentibus hominum veri boni naturaliter inserta cupiditas, sed ad falsa devius error abducit". (2) "Ogni cura dei mortali, che è tormentata dalla fatica di vari desideri, procede, sì, per vie diverse, ma cerca pur sempre di giungere ad un unico fine, che è quello della felicità. Tale fine consiste nel bene: ognuno, una volta che lo ha ottenuto, non può più desiderare altro. (3) Questo è certo il sommo tra tutti i beni e contiene al suo interno tutti gli altri: se gliene mancasse qualcuno, non potrebbe essere il sommo bene, poiché rimarrebbe al di fuori di esso qualche bene che potrebbe essere desiderato. È chiaro, dunque, che la felicità è una condizione, resa perfetta dal fatto che tutti i beni vi si raccolgono insieme. (4) Questa condizione, come abbiamo detto, i mortali cercano di conseguirla percorrendo vie diverse: è, infatti, insito per natura nella mente degli uomini il desiderio del vero bene, ma l'errore li svia e li porta verso i falsi beni".

²⁵ Ibid., III, prosa 3, I, "Anche voi, o esseri viventi sulla terra, sognate, sia pure in una tenue immagine, il vostro principio, e quello che è veramente il fine della vostra felicità voi lo vedete comunque con il pensiero, anche se esso non è particolarmente acuto, e per questo motivo l'impulso della natura vi conduce al vero bene ...".

²⁶ Si veda Marco Tullio Cicerone, *Laelius de Amicitia* IV / *Lelio l'amicizia* (1987, 13-

14): (13) "Neque enim adsentior iis, qui haec nuper disserere coeperunt, cum corporibus simul animos interire atque omnia morte deleri; plus apud me antiquorum auctoritas valet, vel nostrorum maiorum, qui mortuis tam religiosa iura tribuerunt, quod non fecissent profecto, si nihil ad eos pertinere arbitrarentur; vel eorum, qui in hac terra fuerunt Magnamque Graeciam quae nunc quidem deleta est, tum florebat, institutis et praeceptis suis erudierunt; vel eius, qui Apollonis oraculo sapientissimus est iudicatus, qui non tum hoc, tum illud, ut in plerisque, sed idem semper, animos hominum esse divinos, iisque, cum ex corpore excessissent, reditum in caelum patere, optimoque et iustissimo cuique expeditissimum. (14) Quod idem Scipioni videbatur; qui quidem, quasi praesagiret, per paucis ante mortem diebus, cum et Philus et Manilius adessent et alii plures, tuque etiam, Scaevola, mecum venisses, triduum disseruit de re publica; cuius disputationis fuit extremum fere de immortalitate animorum, quae se in quiete per visum ex Africano audisse dicebat. Id si ita est, ut optimi cuiusque animus in morte facillime evolet tamquam e custodia vincisque corporis, cui censemur cursum ad deos faciliorem fuisse quam Scipioni? Quocirca maerere hoc eius eventu vereor, ne invidi magis quam amici sit. Sin autem illa veriora, ut idem interitus sit animorum et corporum nec ullus sensus maneat, ut nihil boni est in morte, sic certe nihil mali; sensu enim amisso fit idem, quasi natus non esset omnino; quem tamen esse natum et nos gaudemus et haec civitas, dum erit, laetabitur. " Non sono infatti per niente d'accordo con coloro che, da poco tempo a questa parte, sostengono che l'anima muore con il corpo e che tutto si dissolve con la morte. Per me vale di più l'autorità degli antichi: quella dei nostri antenati che tanto sacri diritti attribuirono ai morti, cosa che non avrebbero certamente fatto se si fossero convinti che nulla aveva per loro importanza; o quella di coloro che abitarono questa nostra terra e che con il loro insegnamento contribuirono alla civiltà della Magna Grecia che ora, è vero, è decaduta ma che allora era fiorente; o quella di colui che fu giudicato il più saggio dall'oracolo di Apollo, che a questo proposito non sosteneva, come in molti altri casi, ora una tesi ora un'altra, ma affermava sempre la stessa cosa, e cioè che l'anima degli uomini è di origine divina e che, quando esce dal corpo, le si apre la via di ritorno al cielo, una via tanto più agevole quanto più uno è buono e giusto. (14) E questa era anche la convinzione di Scipione: egli per l'appunto, quasi avesse un presentimento, pochissimi giorni prima di morire, alla presenza di Filo, di Manilio e di parecchi altri (anche tu Scevola, ti eri recato lì con me), per tre giorni tenne una conversazione sullo stato: quasi tutta l'ultima parte della trattazione riguardò l'immortalità dell'anima ed egli affermava di averla ascoltata in sogno dalla voce dell'Africano, nel sonno. Se è vero questo, che quanto più uno è buono tanto più speditamente l'anima vola via dal corpo come dalle catene di un carcere, chi pensiamo che abbia potuto salire verso gli dei più agevolmente di Scipione? Perciò mostrarsi addolorati per la sua sorte, temo che sia segno d'invidia più che di amicizia. Se invece sono più vicine al vero quelle altre affermazioni, e cioè che l'anima muore allo stesso modo del corpo e che non rimane sensibilità alcuna, in tal caso, come nessun bene è nella morte, così, senza dubbio, non c'è in essa alcun male. Venuta meno infatti la sensibilità, è come se Scipione non fosse mai nato: ma il fatto che egli è nato ci riempie di soddisfazione e sarà per sempre motivo di gioia per questa nostra città.

²⁷ Cfr. E. Garin (*Storia* 1966, 182-184). In quanto all'influsso esercitato da queste ed altre dottrine sul pensiero dantesco, si veda Amilcare A. Iannucci (in *Quaderni* 1997, 251-260, soprattutto pp. 256-7).

²⁸ Si noti che il concetto di filosofia intesa nel senso di donna gentile e consolatrice è di derivazione boeziana. Cfr. Boezio, in *Consolatione Philosophie*, cit., I, prosa I, metro I, e prosa 3, metro 2.

²⁹ M. Barbi (*Problemi* 1965, 119); E. Gilson (*Dante and Philosophy*, 1949-63, 89-92).

³⁰ La morte di Beatrice risalirebbe all'otto giugno 1290 (Cfr. *Vita Nuova*, XXIX), mentre l'apparizione della "donna gentile" si avrebbe il 21 agosto del 1293, tre anni dopo la

morte di Beatrice. Cfr. B. Nardi (*Nel mondo* 1944, 3 sg.)

³¹ Si veda il saggio di Enrico Fenzi (in *La gloriosa donna* 1994, 195-224).

³² Una visione che permette di accedere "una conoscenza non tanto 'mistica' quanto 'metafisica' del divino". Si veda la spiegazione in proposito di M. Picone (*Dante* 1987, 59-61).

³³ M. Barbi (*Problemi* 1965, 113-139).

³⁴ Ibid., 118.

³⁵ Ibid. 115, 116.

³⁶ Ibid. 115.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., 113-139

³⁹ E. Gilson (*Dante and Philosophy* 1949-63, 89-90); Cfr. M. Barbi (*Problemi* 1965, 115).

⁴⁰ D. De Robertis, "Introduzione alla Vita Nuova" (*Opere* 1984, 9 e commento 217).

⁴¹ Commento alle note, *Vita Nuova* (1984, 218).

⁴² Commento, *Vita Nuova* (1984, 218-218). Per un'interpretazione della questione biografica della *Vita Nuova* e dello sviluppo relativo al concetto "donna vera-filosofia", si veda l'articolo di Daria De Vita (in *Belfagor* 1998, 1-25); a cui fa seguito un altro suo articolo (in *Belfagor* 1999, 147-169).

⁴³ M. Corti (*La felicità* 1983, 148-149).

⁴⁴ Cfr. anche la prosa di *Conv.*, II, xv, 3.

⁴⁵ M. Corti (1983, 149).

⁴⁶ D. De Robertis, nel commento alle note della *Vita Nuova* (*Opere* 1984, 218).

⁴⁷ Cfr. B. Nardi a proposito del commento al brano di *Conv.*, II, xii, 2-9, relativo ai trenta mesi di studi filosofici, presumibilmente iniziati otto mesi dopo la morte di Beatrice, *Dal 'Convivio'* 1960, 1-7). Per quanto riguarda l'ipotesi sul tempo di composizione, si veda Carlo Paolazzi, *La 'Vita Nuova'* 1994, soprattutto da p. 20 in poi).

⁴⁸ M. Corti (1983, 149).

⁴⁹ Ibid., 154.

⁵⁰ M. Marti (*Vita e morte* 1965, 657-69).

⁵¹ B. Nardi, commento relativo ai passi del *Convivio* II, XII, 2-9 (*Dal 'Convivio'* 1960, 1-7).

⁵² Ibid.

⁵³ Forse proprio a causa del fatto che era solo un tentativo e che molto probabilmente era rimasto incompleto.

⁵⁴ Si veda il suo commento alla *Vita Nuova*, XXXV, 1 (*Opere* 1984, 217-218).

OPERE CITATE

Alighieri, Dante. *Convivio. Opere Minori*. Ed. Domenico De Robertis. Tomo 1, parte 2. Milano/Napoli: Ricciardi, 1988.

_____. *De Vulgari Eloquentiae*. Testo latino a fronte a cura di Sergio Cecchin. Milano: Tea, 1988.

_____. *La Divina Commedia*. A cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Firenze: Le Monnier, 1979-87.

Aquinas, Thomas. *Commentary on the Metaphysics of Aristotle*. Trans. by John P. Rowan. 2 vols. Chicago: Regnery, 1961.

_____. *Commentary on the Nicomachean Ethics*. Trans. C. I. Litzinger. Vol. 1. Chicago: Regnery, 1964.

Aquinatis, Thomae. *In Metaphysicam Aristotelis: Commentaria*. Cura et studio M. - R.

- Cathala. Romae: Marietti, 1915.
- Aristotle. *The Nichomachean Ethics of Aristotle*. Trans. David Ross. London: Oxford UP, 1925-63.
- _____. *Etica Nicomachea. Libri I-X*. Testo greco a fronte. Trad. Marcello Zanatta. 2 voll. 1986. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.
- _____. *Aristotelis Metaphysica*. Vol. 1. Testo greco con introduzione latina. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W. Jaeger, scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis e Typographeo Clarendoniano, 1957. Rist. a Oxford: Oxford UP, 1960.
- _____. *The Metaphysics*. Books I-IX. In Greek. English trans. Hugh Tredennick. Vol. 1. Cambridge (Mass.): Harvard UP; London: Heinemann, 1933-1980.
- Augustini, Aureli. *De Ordine. Liber II. Opera omnia*. Opera et studio Monachorum ordinis sancti Benedicti. Tomus I. Paris: Migne, 1861. 994-1020.
- _____. *De Musica. Opera Omnia. Liber I*. Opera et studio Monachorum ordinis sancti Benedicti. Tomus I. Paris: Migne, 1861. 1082-1194.
- _____. *Doctrina Christiana. Liber quartus*. Trans. Sister Thérèse Sullivan, Washington (D.C.): The Catholic University of America, 1930.
- _____. *On Christian Doctrine. Book IV*. English trans. D. W. Robertson. New York: Bobbs-Merrill, The Liberal Arts Press, 1958.
- Averrois, Cordubensis. *Commentarium magnum in Aristotelis De Anima libros*. Recensuit F. Stuart Crawford. Cambridge (Mass.): The Medieval Academy of America, 1953.
- Barbi, Michele. *Problemi di critica dantesca*. Firenze: Sansoni, 1965.
- _____. "Questione di Beatrice." *Problemi di critica dantesca*. Firenze: Sansoni, 1965.
- Boethius. *De Consolatione philosophie*. Trans. V. E. Watt. Harmondsworth, Middlesex et al.: Penguin Books, 1969-76.
- Boezio, Severino. *La consolazione della filosofia*. Ed. Claudio Moreschini. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1994.
- Capelli, Valeria. "Dante, Francesca e la tematica dell'amore." *La Divina Commedia. Percorsi e metafore*. Milano: Jaca Book, 1994.
- Cicerone, Marco Tullio. *Laelius de Amicitia IV / Lelio l'amicizia*. Trad. N. Flocchini. Milano: Mursia, 1987.
- Corti, Maria. *La felicità mentale*. Torino: Einaudi, 1983.
- Courcelle, Pierre. *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire antécédents et postérité de Boèce*. Paris: Études Augustiniennes, 1967.
- De Robertis, Domenico. Introduzione. *Vita Nuova. Opere Minori*. Eds. Domenico De Robertis e Gianfranco Contini. Milano-Napoli: Ricciardi, 1984.
- De Vita, Daria. "Fu chiamata da molti Beatrice." *Belfagor* 53 . 1 (31 gennaio 1998): 1-25.
- _____. "Il segno di maggior disio." *Belfagor* 54 . 2 (31 marzo 1999): 147-169.
- Diomedes, Adriana. "Dall'amore passione all'amore virtù." *Spunti e ricerche. Rivista d'italianistica* 10 (1994): 77-88.
- Fenzi, Enrico. "'Costanza de la ragione' e 'malvagio desiderio' (V. N., XXXIX, 2): Dante e la donna pietosa." *La gloriosa donna de la mente: A commentary on the Vita Nuova*. Ed. Vincent Moleta. Firenze: Olschki, 1994. 195-224.
- Garin, Eugenio. *Storia della filosofia italiana*. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1966.
- Gilson, Étienne. *Dante and Philosophy*. Trans. David Moore. New York: Harper & Row Publishers, 1949-63.
- _____. *Dante et la philosophie*. Paris: J. Vrin, 1939-53.
- Iannucci, Amilcare A. "Dante's Philosophical Canon. (Inferno 4. 130-44)." *Quaderni*

d'italianistica vol. 18 . 2 (autunno 1997): 251-260.

Marti, Mario. "Vita e morte della presunta doppia redazione della 'Vita Nuova.'" *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1965. 657-69. (= "Rivista di cultura classica e medievale" a. VII, nn. I, 1-3).

Musa, Mark. *Aspetti d'amore dalla Vita Nuova alla Commedia*. Ospedaletto (Pisa): Pacini, 1991.

Nardi, Bruno. *Nel mondo di Dante*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1944.

_____. *Dal 'Convivio' alla 'Commedia': Sei saggi danteschi*. Roma: Istituto Storico per il Medio Evo ('Studi storici', fascicoli 35-39), 1960.

_____. "La filosofia di Dante." *Grande antologia filosofica*. Vol. IV. Milano: Marzorati, 1954.

Oliva, Gianni. "Il ritorno dell'antico amore: tecniche di rappresentazione e codici culturali nell'Eden dantesco." *Lecture classensi* 27 (1998): 7-17.

Paolazzi, Carlo. *La 'Vita Nuova': Legenda sacra e historia poetica*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.

Picone, Michelangelo ed. *Dante e le forme dell'allegoresi*. Ravenna: Longo, 1987.

Sanguineti, Edoardo. *Dante Reazionario*. Roma: Editori Riuniti, 1992.

Vossler, Karl. *Medieval Culture: An Introduction to Dante and his Times*. Trans. from German *Die Göttliche Komödie* by William C. Cranston Lawton, Vol. I. New York: Unger Publishing, 1929-50.

NOTE E RASSEGNE

L'ARIOSTO IN SPAGNA:

A PROPOSTO DI UN RECENTE VOLUME DI A. VIAN HERRERO

*(Difraces de Ariosto. Orlando Furioso en las narraciones
de El Cróton, Manchester UP, 1998).*

di

Lorenzo Bartoli

Nell'ambito della critica letteraria rinascimentista, uno dei settori più attivi in questi ultimi anni appare senz'altro quello relativo alla ricezione europea dei maggiori capolavori italiani dell'epoca, a cominciare dal *Cortegiano* e dall'*Orlando Furioso*. Si tratta di un filone di studi che ha dato notevoli risultati al livello specifico della tradizione di una particolare opera (è il caso del volume di Javitch sulla fortuna del *Furioso*), e che nel contempo ha condotto a vari ed importanti tentativi di ridefinizione dell'epistemologia rinascimentista, dalla "svolta epistemologica" indagata da Hempfer e incentrata sull'*Orlando Furioso*, agli studi di Burke sulla tenuta della civiltà *cortegiana* a partire dall'analisi della fortuna del capolavoro del Castiglione.¹ L'importanza di questo filone di studi non si limita perciò allo specifico di ciascun autore indagato, ma riguarda anche le implicazioni metodologiche collegate a tali ricerche.

Particolare attenzione è stata poi data ai rapporti italo-iberici cinquecenteschi, a partire, forse, dall'edizione curata da Pozzi della traduzione del *Cortegiano* di Juan Boscan.² Ciò dipende da due ragioni: la centralità politica del regno di Spagna nelle vicende italiane del Cinquecento (direttamente implicata, in modo diremmo esemplare, nel percorso biografico del Castiglione, scrittore in esilio, per così dire, dapprima a Roma e quindi presso l'imperatore Carlo V, che lo celebrò come *el mejor caballero del mundo entero*); la prossimità linguistica, che facilitò il travaso nella cultura spagnola di modelli poetici della tradizione italiana. Così, la citata traduzione di Boscán, non costituisce solo un capitolo della fortuna del *Cortegiano* in Spagna, ma rappresenta viceversa, attraverso il filtro di Garcilaso, un decisivo repertorio linguistico sulla strada del formarsi di un gusto poetico rinascimentale in Spagna.

Il risultato più preciso, e probabilmente di maggior portata critico-metodologica, offerto da questo filone di studi riguarda una questione ben

circoscrivibile, ovvero l'attenzione nei confronti del prodotto bibliografico quale veicolo nella trasmissione e ridefinizione della lezione originale. Apparati, indici, traduzioni e così via, agendo in modo assolutamente decisivo nella fruizione e dunque nella rifunzionalizzazione del messaggio poetico, suggeriscono, *a posteriori*, un importante riferimento per valutare l'originale ambiguità di testi quali il *Furioso* ed il *Cortegiano*. Le letture *discrepanti* di tali classici, secondo la formula di Hempfer, risalgono in definitiva alla natura complessa e multisemica che è già dell'originale, secondo quanto individua lo stesso Hempfer a proposito del *Furioso*, ma anche Burke a proposito del *Cortegiano*, sviluppando almeno in parte uno spunto di Greene sulla natura ludica e critica del dialogo di Castiglione.³ Ma la discrepanza originale di un'opera si può, di fatto, argomentare solo attraverso il riscontro della sua tradizione, ossia attraverso lo studio della ricezione del testo, che per l'appunto si manifesta, *in primis* nei modi della sua trasmissione e dunque della rifunzionalizzazione del testo di partenza.

Da questo punto di vista, un tema centrale e scarsamente sviluppato riguarda la tenuta dell'italiano nella fortuna di tali testi, a cui accenna Pozzi nell'edizione del *Cortesano*. Anche da questa prospettiva, l'esito del *Cortegiano* risulta esemplare: se Castiglione chiese alla madre che gli inviasse settanta copie del *Cortegiano*, è evidente che il *Cortegiano* dovette entrare in Spagna non già nella traduzione castigliana, ma bensì in italiano e che dunque ci doveva pur essere, in Spagna, un pubblico di una certa consistenza disposto ad affrontare in italiano persino le ultime novità editoriali.⁴

Un recente volume di A. Vian Herrero, dedicato alla fortuna dell'*Orlando Furioso* in Spagna, o meglio al travestimento ariostesco operato all'interno del *Cróton*, offre l'opportunità di sviluppare la questione così come l'abbiamo definita.

Il *Cróton*, scritto con ogni probabilità attorno alla metà del Cinquecento e prodotto dalla cultura accademica castigliana di quel periodo, fortemente impregnato di spirito erasmiano, rappresenta un capitolo di una certa rilevanza nella storia della fortuna iberica dell'*Orlando Furioso*. Le riprese dal capolavoro ariostesco, infatti, sono numerose e di sostanza, ancorché iscritte in una formula dialogica di chiaro stampo lucianesco - secondo, appunto, l'indicazione erasmiana; ed anzi si può senz'altro affermare che Ariosto sia, assieme a Luciano, la fonte principale del *Cróton*. L'autore di quest'opera - che si firma con lo pseudonimo di Cristoforo Gnofoso, e la cui identità continua ad essere dibattuta,⁵ - si rivolge al *Furioso* per estrapolarne episodi narrativi di certa esemplarità, in particolare per ciò che riguarda le vicende amorose - l'episodio di Alcina (*Furioso* V-VII;), la novella di Filandro, Argeo

e Gabrina (*Furioso* XXI); la vicenda di Fiordispina e Ricciardetto (*Furioso* XXV) e quella di Olimpia e Bireno (*Orlando Furioso* IX, X e XI); il racconto dell'oste in *Orlando Furioso* XLIII -, rivestendoli e rifunzionalizzandoli nel diverso marco formale del dialogo di un gallo e Micilo. Sicché tali riprese necessitano un lavoro di decrittazione, di puntuale lettura in parallelo, proprio per valutare lucidamente la portata del debito di *Gnofoso* nei confronti del Ferrarese.

Il volume di Ana Vian Herrero svolge dunque questa funzione, di precisazione dei termini dell'incontro tra l'autore castigliano ed il modello italiano, ma anche di chiarificazione delle forme della trasformazione e risistemazione del materiale diegetico e linguistico ariostesco. Il travestimento castigliano viene descritto con notevole precisione, e della lezione ariostesca si mette in risalto la dimensione più precisamente morale, quella cioè su cui insistevano a fondo i commentatori cinquecenteschi, a cominciare dal Fornari. A ciascuno degli episodi interessati la Vian dedica un capitolo del suo libretto (III-VII), sempre con stringente analisi letteraria; ad aprire il volume, due capitoli introduttivi (uno metodologico ed uno sulle prime traduzioni castigliane del *Furioso*); a chiudere, un breve capitolo conclusivo (IX. *Metamorfosis de Ariosto*).

Si tratta di un lavoro di sicuro interesse e uso da parte dello specialista cinquecentesco, il cui valore non si limita alla messa a punto della questione, ma affonda proprio nel valore linguistico della prova: così la Vian dimostra che Gnofoso non utilizzò la versione castigliana del *Furioso* di Urrea (1549), ma quella assai meno diffusa di Hernando de Alcocer, evidentemente per ragioni di accessibilità al testo, giacché l'edizione Urrua del *Furioso* castigliano fu pubblicata ad Amberes (1549), laddove quella di Alcocer, pubblicata a Toledo (1550), doveva risultare evidentemente più alla portata dell'accademico vallisolitano. L'individuazione della precisa fonte di Gnofoso riveste una notevole importanza, poiché consente di rifiutare in forma assolutamente definitiva, l'idea che Gnofoso fosse italiano (idea suggerita, con qualche precipitazione, da Bataillon).

D'altra parte, l'analisi testuale della Vian non si limita a riscontrare i parallelismi fra il *Furioso* ed il *Cróton*, ma cerca piuttosto di indagarne il significato più specificamente epistemologico. In questo senso, la lettura dell'episodio di Alcina appare sintomatica, anche metodologicamente. Aldilà, infatti, delle riprese formali del *Cróton*, la riscrittura della vicenda appare fortemente marcata in senso più precisamente etico, ancorché segnato diversamente nello scioglimento dell'intreccio: laddove Rinaldo riuscirebbe, *in extremis*, a tirarsi fuori dal regno di Alcina annullandone la magia (e dunque,

allegoricamente, superando i vizi della sensualità) ed anzi distruggendone il regno, il Capitano del *Cróton* pur fuggendo dalla podestà della bella Saxe, non vive nessun tipo di conversione, rifugiandosi, piuttosto, in un monastero (e così investendo, contestualmente, l'ipocrisia monacale all'interno dello schema morale dell'opera). Sicché, per dirlo con la Vian, «hay una diferencia esencial entre 'Gnofoso' y Ariosto [...]: aunque en el *Crotalón* la corte de Saxe simbolice también la misma 'futilidad de la apariencia' [...], la liberación del capitán castellano dista de restablecer orden alguno, pues su existencia frailuna no hace sino prorrogar de otra manera, una vida de placeres, animalizada y sin responsabilidad; el personaje, por tanto, no saca mínimo rendimiento a ese acto de contrición o a esa reconsideración que tan sincera parecía» (44).

Il fatto è, tuttavia, che già Hempfer aveva individuato, nell'analisi di questo stesso episodio del *Furioso*, la sottile ironia dello svolgimento diegetico ariostesco: abbandonata Alcina, infatti, non facciamo in tempo a giungere alla fine del Canto X che ritroviamo Rinaldo nuovamente alle prese con l'amore carnale, questa volta suscitato gli dall'apparizione di Angelica, nuda e incatenata a una roccia. Tanto stridono i contenuti allegorico-morali con lo sviluppo narrativo della vicenda, che un commentatore cinquecentesco, il Lavezuola, aveva modo di osservare: «non par che dicevolmente l'Ariosto habbia nel fine di questo canto introdotto Ruggiero a voler prendere carnal diletto con Angelica, e tanto più, che questo fatto occorre subito dopo la partita di Logistilla»⁶. Insomma, la questione non può limitarsi allo scioglimento del significato allegorico del *Furioso*, quanto piuttosto riguarda la «pluralità di sistemi di senso possibili, e reciprocamente discrepanti», che costituisce, come ha finemente osservato Hempfer, la cifra epistemologica più precisa del capolavoro ariostesco.

La rifunzionalizzazione di un determinato schema allegorico, dunque, investe il *Cróton* ma anche l'interpretazione del *Furioso*: di qui che tali studi comparativi finiscano per risultare assai benefici non solo per che si occupa del rifacimento, ma anche per chi desidera indagare la complessità epistemologica degli originali italiani.

Universidad Autónoma de Madrid

NOTE

¹ Cf., rispettivamente: Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic: the Canonization of Orlando Furioso*, Princeton (UP), 1990; Klaus Hempfer, *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento*, Stuggart (Steiner), 1987; Idem, *Testi e Contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli (Liguori), 1998; Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier: The European reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge (UP), 1995.

² Cf. Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, a cura di Mario Pozzi, Madrid (Catedra), 1994.

³ Cf. Thomas M. Greene, *Il Cortegiano and the Choice of a Game*, in *The Vulnerable Text. Essays on Renaissance Literature*, New York (Columbia UP), 1986, pp. 46-60.

⁴ Sulle vicende editoriali della princeps del *Cortegiano* si vedano le importanti precisazioni offerte da Bertolo (cf. Fabio Bertolo, «Nuovi documenti sull'edizione princeps del *Cortegiano*», in *Schifanoia*, 13-14: 133-44), che riporta fra l'altro la lettera da Madrid del 10 settembre 1528, in cui Castiglione scrive alla madre: «vorrei che se mi mandassero insino a settanta volumi del Cortegiano per la via di Genova ecc.» (cf. Baldassar Castiglione, *Lettere inedite e rare*, a cura di Guglielmo Gorni, Milano-Napoli (Ricciardi), 1969, lettera n. LXXIV).

⁵ Asunción Rallo insiste sull'attribuzione a Cristobal de Villalon, umanista e accademico di Valladolid dal 1530 al 1545: cf. Cristobál de Villalón, *El Cróton*, Asunción Rallo (a cura di), Madrid (Catedra), 1990.

⁶ Cf. le «Osservazioni del Sig. Alberto Lavezuola sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto [...]», in *Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto* [...], Venezia 1584; il brano riportato è citato da Hempfer, p. 137.

NOTE E RASSEGNE

DIETRO LE CITTÀ INVISIBILI
VIKTOR SKLOVSKIJ, NARRATORE

di

Roberto Ludovico

Uno degli aspetti più affascinanti di un libro come *Le città invisibili* sta probabilmente nel rapporto che questo testo instaura con un *pre-testo* eccellente come il *Milione*. Come noto infatti, da esso Calvino “prende in prestito” i personaggi di Kublai Kan e dello stesso Polo e deriva l’antefatto, per così dire, dal quale il testo si genera.

In proposito, presentando *Le città invisibili* in una intervista rilasciata a *L'Espresso* nel 1972, Calvino dichiarava:

“Il libro è nato così, dall’idea del rifacimento del *Milione*. In quel momento m’interessavo, con alcuni amici, a forme letterarie non narrative, e mi interessavo anche alle *opere letterarie che sono rifacimenti d’altre opere* [corsivo nostro]. È in quello spirito che ho incominciato a scrivere il capitolo introduttivo del libro con Marco Polo e Kublai Kan”.

Questa è l’ottica in cui la genesi del rapporto tra i due testi dovrebbe essere inserita. Del resto, a conferma di quegli interessi specifici cui si fa riferimento nell’intervista, non va dimenticato che Calvino aveva già pubblicato due anni prima una propria rilettura dell’*Orlando Furioso* e che *Storia di Orlando pazzo per amore* e *Storia di Astolfo sulla luna*, sono i titoli di due sezioni de *Il castello dei destini incrociati*. Calvino non menziona esplicitamente quali fossero i “rifacimenti” ai quali s’interessava in quegli anni, tuttavia, intento di questo studio è di esaminare l’ipotesi per cui il legame instaurato tra *Le città invisibili* ed il *Milione* non fosse diretto, ma piuttosto mediato da un “rifacimento”, appunto, del libro di Marco Polo.

Una rilettura del *Milione*, intitolata *Marko Polo razvedcik*, era stata pubblicata nel 1931, a Mosca, da Viktor Sklovskij. Il testo, che fu edito in italiano da Mondadori proprio nel 1972 (stesso anno della pubblicazione delle *Città invisibili*), aveva già conosciuto due edizioni francesi datate 1938 e 1948, plausibilmente accessibili con una certa facilità a Calvino che dal 1967

risiedeva a Parigi. Proprio l'attenzione per il nome del "formalista" Viktor Sklovskij negli anni attivi della scuola strutturalista francese, insieme alle diverse coincidenze e somiglianze riscontrabili tra i due testi, potrebbero indurre a supporre che Calvino avesse conosciuto il libro del russo nell'edizione parigina e che fosse proprio quello il testo (o uno dei testi) che avesse in mente quando parlava di "opere letterarie che sono rifacimenti d'altre opere".

Quella di Sklovskij è una riscrittura del *Milione* estremamente affascinante nella quale suggestioni personali (la voce di Sklovskij si alterna a quella di Polo) si sommano ad una puntuale ricontestualizzazione storica del racconto del viaggio del veneziano. Il libro consiste di quarantuno brevi capitoli (da una a sei pagine mediamente, otto in un solo caso) più una appendice in undici sezioni, e si apre all'altezza cronologica delle origini della città di Venezia. I personaggi di Matteo e Niccolò Polo vengono introdotti col terzo capitolo, quello di Marco approssimativamente dopo il primo quarto di libro, e il racconto lo segue non solo fino al ritorno a Venezia ma, andando oltre i limiti cronologici dello stesso *Milione*, fino alla morte, tracciandone, con grande sensibilità, capitolo dopo capitolo, un ritratto psicologico affascinante, evidentemente frutto dell'interpretazione personale di Sklovskij, suffragata da altre fonti biografiche e storiche.

Si vedrà come alcuni dei tratti propri del libro di Sklovskij ed assenti in quello di Polo ritorneranno ne *Le città invisibili*, facendo pensare ad un legame importante tra i due testi. Per quanto sia stato possibile riscontrare, questa ipotesi non è stata approfondita in maniera specifica. Un unico breve accenno è stato rintracciato in un saggio del 1988 di Carlo Ossola che, riferendosi agli anni della composizione de *Le città invisibili*, scriveva: "(sono gli anni del resto nei quali torna alla luce, con la fortuna di Sklovskij, il suo *Voyage de Marco Polo* e, con esso, le miniature del *Livre des Merveilles* della Bibliothèquè Nationale [...])" (102). Vale forse la pena di seguire questa taraccia per determinare se il ruolo del testo di Sklovskij sia da considerarsi limitato all'influenza delle mode culturali di quegli anni, oppure vi sia un legame più diretto tra *Le città* di Calvino e il *Voyage* di Sklovskij.

Naturalmente, i contatti più diretti tra *Le città invisibili* e il *Marko Polo* saranno nei corsivi del libro di Calvino, dove si svolge la vicenda tra il mercante veneziano e l'imperatore dei Tartari, e che fa da cornice alla descrizione delle cinquantacinque città. Da un confronto tra i due testi nel loro complesso, si comincerà col notare come essi condividano scelte di carattere strutturale quale la suddivisione in capitoli relativamente brevi, oltre che una preferenza per un andamento paratattico della sintassi, che dà

vita, in entrambi i casi, ad uno stile piuttosto laconico, estremamente “denso” ed allusivo. Sono elementi questi, tuttavia, che potrebbero avere una radice comune nel *Milione*. Per altro, evidente è anche la scelta esplicita di Calvino di rivolgersi, per certi tratti stilistici al modello diretto del testo del veneziano in cui abbondano le descrizioni di città (“Di Samarcanda” (51), “Di Pein” (54), “Di Ciarcian” (55), “Di Lop” (56), “Di Camul” (58), solo per fare qualche esempio) di un capitolo ciascuna, e, per lunghezza, spesso approssimativamente paragonabili alle singole sezioni de *Le città invisibili*. Per questo si debbono inoltre notare molti degli *incipit* calviniani ricalcati su quelli del *Milione*: il primo di essi recita proprio “Partendosi di là e andando tre giornate verso levante...” (*Le città invisibili* 15), ma più oltre si legge ancora “Di capo a tre giornate, andando verso mezzodì, l'uomo s'incontra ad Anastasia...” (20), oppure “Ora dirò della città...” (41), “Di là dopo, sei giorni e sette notti, l'uomo arriva...” (51), “Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie...” (83), ecc.

Tuttavia, nei corsivi Calvino inserisce una dimensione del tutto nuova rispetto al testo medievale, nel quale, date le finalità divulgative ed informative del *mercatante* Polo, poco o nessuno spazio veniva lasciato alle descrizioni psicologiche degli uomini, ossia del Kan, o, in prima persona, dello stesso Polo, nonché al genere dei rapporti esistenti tra i due. Si sa invece dell'importanza di quest'aspetto nel libro di Calvino. *Le città invisibili* si apre con una la seguente constatazione:

Nella vita degli imperatori c'è un momento che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rimunceremo a conoscerli e a comprenderli. (13)

Immediatamente viene impostato il tono entro il quale si svolgerà la vicenda: c'è “un certo momento” nella vita degli imperatori, in cui dopo l'orgoglio delle conquiste si azzarda un consuntivo. È un Kublai Kan vecchio a sentire questa esigenza, e stanco di battaglie di elefanti e di conquiste, che vuole arrivare a comprendere, finalmente, il senso del proprio impero. Ben diversa è l'immagine che dell'imperatore ci offre il *Milione*, dedito alla caccia e all'amministrazione del proprio sterminato territorio. Marco Polo ne definisce l'età quando, nelle carceri genovesi, gli attribuisce ottantacinque anni nel 1298, senza sapere ch'egli era morto invece quattro anni prima.

Sklovskij, al contrario, avvantaggiandosi di una ovviamente più profonda prospettiva storica, ripetutamente insiste, invece, sulla vecchiaia del Kan:

“Koubilaï était déjà vieux, il venait de remplacer le vin par le thé infusé dans de l'eau bouillante et qu'on chauffait dans un utensile en cuivre, dans lequel on faisait brûler du charbon de bois. Le Grand Khan parlait déjà de la vertu et faisait venir à sa Cour les disciples de Confucius.”

(*Le voyage de Marco Polo* 173)

E poi, di seguito:

“Ecoutant le souverain, Marco Polo comprit que le grand Khan avait joui de la vie jusqu'à la satiètè et que sa fin était peut-être proche. En plus, il apprit que le chef des astrologues hésitait à établir l'horoscope du prince héritier.”(*Ibid.*)

Le parole di Sklovskij suggeriscono un'immagine del vecchio imperatore alquanto più simile a quella dell'uomo che sta ad ascoltare le descrizioni di Marco Polo ne *Le città invisibili*. Un uomo al quale non è sconosciuta la malinconia, né manca la consapevolezza della decadenza dell'impero:

“è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro rovina.” (*Le città invisibili* 13)

Marco Polo, diversamente da Calvino, nel *Milione* si era soffermato lungamente sugli strabilianti splendori dell'impero del Kan e sugli sfarzi della sua reggia. Nei dieci capitoli compresi tra l'85 e il 94, il veneziano più volte indugia sulla grandiosità della corte, sui “sollazzi” e sull’“allegrezza” dell'imperatore, preoccupandosi soltanto di fornire una descrizione che sorprendesse il lettore con il tono quasi fiabesco del racconto. È Sklovskij invece a delineare con lucidità, dietro il lusso e la potenza quasi illimitata del Kan, anche la noia di chi ormai possiede tutto e comanda su tutto – compreso il sole, perché al mattino si alzi. Il ventiseiesimo capitolo del libro di Sklovskij si intitola: “Monsieur le Gouverneur Marco Polo s'ennuie, mais le Grand Khan s'ennuie également”. Comincia così:

“Kubilay souffrait de la goutte, ses jambes lui faisaient mal, la viande et le vin ne lui convenaient pas.

Les troupes n'étaient pas sûres, la Cour ne l'était pas non plus.”

(*Le voyage de Marco Polo* 170)

Di seguito si legge la descrizione degli ormai stanchi divertimenti nelle sale del palazzo con cui l'imperatore cercava di sollevare il proprio spirito: spettacoli di prestigiatori, giullari, saltimbanchi, giocolieri e maghi. Poi la notizia presa da Polo, secondo cui il Kan, un bel giorno avrebbe preso l'insolita decisione di far di tutti costoro un esercito e di mandarli a conquistare la provincia di Mie.

Dalla corte noiosa e corrotta presentata da Sklovskij, è breve il passo fino alle descrizioni di Calvino di "*certe sere in cui un vapore ipocondriaco girava sul [...] cuore*" (65) del Kan. L'imperatore, ormai vecchio e malinconico non si diverte più e si rivolge a Marco Polo, piuttosto che a giocolieri e saltimbanchi, per alleggerirsi il cuore, e cercare di comprendere meglio – alla fine – il senso nascosto dell'impero, la "filigrana"(14), il "disegno di cristallo"(66) ad esso sotteso. Infatti, precisa Sklovskij, "Marco Polo était souvent invité dans la tente de zibeline du Khan, et il lui racontait mille choses sur la Palestine, le Pamir, les déserts où les chevaux s'embourbent dans la sable, le vieux de la montagne."(134) Marco Polo, il mercante, era diventato ambasciatore tenuto in grande stima dal Kan e per questo invidiato dagli altri uomini di fiducia dell'imperatore, come si apprende direttamente dai capitoli introduttivi del *Milione*. Ma è tuttavia Sklovskij a insistere sulla descrizione dei rapporti tra i due:

Le médecin et Marco Polo étaient les confidents du Khan. Essia, chef des astrologues, inventa pour son ami une charge spéciale: Marco Polo devait voyager à travers la Chine et tout observer [...]. Il était convenu que Marco Polo devait retourner régulièrement auprès du Khan pour lui faire un rapport sur ce qu'il venait de voir. (134–135)

E ancora, più avanti, parlando dei momenti di noia del Kan:

Lorsque Koubilaï demanda aux marchands de raconter leur voyage, ils éprouvèrent certaine difficulté à se rappeler tous les noms de villes et tous les détails de leurs aventures, et se référèrent à Marco Polo. Le jeune homme rappelait tout. Il ne craignait point de s'em pêtrer dans le tapis, il parlait librement, et le Khan l'écoutait avec plaisir, car il aimait "ouïr des choses nouvelle et des coutumes des diverses contrées." (121)

È qui, sembrerebbe, che comincia a delinearsi il personaggio di un Marco Polo viaggiatore per le contrade dell'impero ed interlocutore privilegiato dal Kan, in grado di tenergli testa nella conversazione, malgrado la sua scarsa

dimestichezza, specie in principio, con la lingua tartara. Nelle pagine successive, la descrizione di Sklovskij sembra proprio anticipare il carattere del veneziano com'è ne *Le città invisibili*: "Vêtu comme un marchand, Marco Polo avançait sans hâte"(137); "Marco Polo voyageait, parcourait l'Empire, observait, notait et rapportait"(139); "Marco Polo voyageait en Chine pour tout explorer et pour requéillir des renseignements"(144) .

Legata a filo doppio al personaggio di Marco, ne *Le città invisibili*, è l'immagine di Venezia e l'importante funzione che essa ricopre nel libro. Basti per questo ricordare il dialogo tra l'imperatore ed il veneziano, nel quale il Kan desidera conoscere la ragione per cui Polo non parli mai della propria città. La spiegazione di Marco sarà: "– Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia." Al che segue la replica del Kan: "– Quando ti chiedo d'altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia" (*Le città invisibili* 94).

In realtà eravamo stati già messi al corrente da Calvino che Marco possedeva un modello dal quale trarre le infinite sue descrizioni di città: "una città fatta solo d'eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze e controsensi" (75). Tutto lascia pensare che Polo derivi questo modello dalla propria città d'origine, l'unica che effettivamente conosca e posseda davvero intimamente – quella Venezia della quale non parla mai per paura di perderne la memoria a poco a poco, e che per sua stessa ammissione giace in trasparenza dietro ognuna delle sue descrizioni. Questo argomento viene introdotto, ne *Le città invisibili*, proprio al momento in cui Kublai mostra a Polo la magnifica città di Quinsai:

Ti è mai accaduto di vedere una città che assomiglia a questa? – chiedeva Kublai a Marco Polo sporgendo la mano inanellata fuori dal baldacchino di seta del buciatore imperiale, a indicare i ponti che si incurvano sui canali, i palazzi principeschi le cui soglie di marmo s'immergono nell'acqua, l'andirivieni di battelli leggeri che volteggiano a zigzag spinti da lunghi remi, le chiatte che scaricano ceste di ortaggi sulle piazze dei mercati, i balconi le altane, le cupole, i campanili, i giardini delle isole che verdeggiano nel grigio della laguna.

L'imperatore, accompagnato dal suo dignitario forestiero, visitava Quinsai, antica capitale di spodestate dinastie, ultima perla incastonata nella corona del Gran Kan.

– No, sire, – rispose Marco, – mai avrei immaginato che potesse esistere una città simile a questa.

L'imperatore cercò di scrutarlo negli occhi. Lo straniero abbassò lo sguardo. Kublai restò silenzioso per tutto il giorno. (93)

Così simile a Venezia, Quinsai è l'unica di città menzionata ne *Le città invisibili*, che realmente compaia nel *Milione*; certamente la somiglianza con la città lagunare la rende più interessante per i propositi di Calvino, la cui scelta potrebbe, tuttavia, essere stata determinata dall'enfasi posta da Viktor Sklovskij sulle sezioni dedicate a questa città. Sulla descrizione di Quinsai, infatti, il russo si sofferma per due interi capitoli successivi, e vi accenna in un terzo consecutivo ai due, che s'intitolano rispettivamente "*Marco Polo parle d'une ville majestueuse*" (148) e "*Ne pouvant pas quitter la ville de Quinsai, Marco Polo en parle encore*" (151). La relazione tra i due testi risulta rafforzata ad un confronto diretto tra l'ultimo brano citato da Calvino ed alcuni passaggi di Sklovskij. Per esempio:

"Trois jours par semaine, dans chacune de ces places, se tenait un marché qui était fréquenté par quarante ou cinquante mille personnes. On y vendait toutes sortes de marchandises et de vivres [...]. Ces marchés étalaient en permanence toutes sortes de légumes et de fruits". (152-153)

E poi ancora proprio quei passi del *Milione* che il russo sceglie di citare direttamente:

"Il y a dedans la cité un grand lac qui a bien trente mille de tour. Tout entour de ce lac il y a de très beaux palais et de très belles et riches maisons qui appartiennent aux gentilshommes de la cité. Il y a aussi beaucoup d'abbayes et d'églises des idolâtres. Au milieu de ce lac il y a deux îles, et sur chacune se trouve un beau palais d'empereur." (149)

Si ritrovano qui, quasi immutate, le stesse immagini calviniane delle piazze, dei mercati dove si vendevano ortaggi in abbondanza, e poi delle due isole lussureggianti nel lago. In più, anche la funzione di Venezia come modello per la descrizione delle altre città potrebbe trovare origine nella considerazione di Sklovskij secondo cui, esplicitamente "*Quinsai se présentait à son esprit comme une Venise idéalisée*" (157), ancora più incisivamente che nella versione italiana in cui Polo "descrive la città come una Venezia ideale" (113). Nel francese infatti è usato il participio passato *idéalisée*, piuttosto che l'aggettivo *ideale*, caratterizzando preferibilmente la qualità dell'azione di percezione di Marco, rispetto ad una qualità oggettiva (*ideale*) della città. Ovviamente, questo ruolo di centralità rivestito dalle due città in quanto l'una riflesso idealizzato dell'altra, verrà condotto ad uno stadio successivo e ribaltato nella rilettura calviniana, in cui l'immagine di Venezia è

esplicitamente quella della “città materna”¹. Nel dialogo col Kan questa immagine viene apparentemente “rimossa”, pur tuttavia rimanendo per Marco imprescindibile modello e punto di riferimento.

Converrà inoltre menzionare un ultimo particolare utile a dare ulteriore plausibilità all'ipotesi avanzata da questo studio: nel sedicesimo capitolo del libro di Sklovskij, intitolato *La cité de Cambaluc*, si spiega con dovizia di particolari che il Kan aveva voluto che la città venisse ricostruita interamente, secondo una pianta ideale, studiata appositamente per potervi mantenere l'ordine pubblico con maggiore facilità ed efficacia. Quando la nuova città fu realizzata, gli abitanti vi furono trasferiti in massa. Si legge nello stesso capitolo che Cambaluc era anche il luogo in cui si studiava l'astronomia e si pubblicavano gli “almanacchi”, detti più precisamente *livre de la concordance perpétuelle avec le cieux* (125). Qui sorgeva il grande osservatorio astronomico nel quale il Kan impiegava cinquemila studiosi ai quali era affidato il delicato compito di compilare gli almanacchi e redigere gli oroscopi.

La rilevanza data da Sklovskij a questo argomento pare ancor più marcata quando si nota che ad esso egli dedica ancora un'intera sezione nell'appendice del libro – *Les astrologues de Cambaluc* ² –, e che tra le pagine del sedicesimo capitolo, trova posto anche la riproduzione di un'incisione del 1750 dell'osservatorio edificato da Kublai nel 1279. Si potrebbe pensare che l'enfasi posta da Sklovskij su questi temi, ne abbia accresciuta l'importanza agli occhi dell'ipotetico “lettore Calvino” che di lì potrebbe aver derivato materiale che, rielaborato in maniera personale, avrebbe dato vita all'idea sottesa ad una delle sue ‘serie’ di città. Infatti, il tema della “concordanza perpetua con i cieli” e quello della “città perfetta” sembrano fondersi ne *Le città invisibili* nell'immagine della città costruita secondo una pianta d'ispirazione celeste. Questa particolarità rappresenta il filo conduttore de *Le città e il cielo*, le cui cinque sezioni sono, una ad una, basate su tale concetto di corrispondenza – realizzata, mancata o capovolta – tra la città ed il suo modello ideale. Pertanto a Eudossia (*Le città e il cielo*, 1) si conserva un tappeto il cui disegno riproduce la vera pianta della città. Resta incerta l'interpretazione di un oracolo secondo cui uno dei due oggetti – la città o il tappeto – riproduce a sua volta “la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi” (104). Di Bersabea (*Le città e il cielo*, 2) si sa che esiste un'altra città omonima tutta d'oro, argento e pietre preziose, corrispondente celeste dell'originale, cui ne corrisponde a sua volta una sotterranea fatta di rifiuti ed escrementi. Tecla (*Le città e il cielo*, 3), a sua volta, è un cantiere perpetuo. L'osservatore che domandi quale sia il senso di questo

continuo costruire e quale sia il progetto seguito dai lavori, per tutta risposta si vede indicare, dopo il tramonto, la notte stellata. Per la quarta delle Città e il cielo, ancora, si legge "Chiamati a dettare le norme per la fondazione di Perinzia gli astronomi stabilirono il luogo e il giorno secondo la posizione delle stelle, tracciarono le linee incrociate del deucmano e del cardo orientate l'una come il corso del sole e l'altra come l'asse attorno a cui ruotano i cieli, ecc."(150). Per questo Perinzia doveva riflettere l'armonia del firmamento, invece è la città per la quale si aggirano i mostri umani più orrendi e deformi. È incerto se gli astronomi debbano ammettere di aver sbagliato completamente i loro calcoli oppure accettare che la città dei mostri rispecchi il vero ordine degli dei. L'ultima città della serie, Andria (Le città e il cielo, 5) pare invece quella per cui meglio si sia realizzata la corrispondenza celeste, tanto che per ogni nuova opera portata a termine che ne modifichi la pianta si osserva un nuovo fenomeno stellare che modifica leggermente la mappa del firmamento. È forse Perinzia la città che meglio esemplifica la fusione dei temi di Sklovskij nelle cinque città di Calvino in quanto, come per Cambaluc, il suo progetto originale viene realizzato secondo un'esplicito intento di perfezione. Non di meno le altre città della serie rappresentano una variazione su questo stesso tema.

In conclusione, sebbene non sia possibile affermare con assoluta certezza che nella dichiarazione rilasciata a *L'Espresso*, Calvino intendesse fare riferimento proprio al testo di Sklovskij, è tuttavia possibile, sulla base di certe evidenti specifiche corrispondenze tra i due testi, ipotizzare con sufficiente probabilità che certe soluzioni adottate dallo scrittore, trovino un riscontro diretto nell'opera del russo, la lettura della quale potrebbe averne in qualche modo ispirato, o forse anche solo influenzato alcune delle scelte. Se così fosse *Le città invisibili* troverebbe una sorta di intermediario ideale col *pre-testo* poliano nel testo di un Viktor Sklovskij, riconosciuto teorico del formalismo, ma questa volta nella meno solita veste di raffinato narratore-interprete del *Milione* di Marco Polo.

Brown University

NOTE

¹ Giuseppe Bonura in *'Le città invisibili' ovvero il corpo di Calvino* ha proposto una lettura psicoanalitica di questo aspetto del libro. Bonura nota che tutte le città portano nomi di donna e che "non sono che tanti travestimen-

ti della città natale (Venezia). Segnato per sempre da quell'amore primigenio, l'uomo si porta dentro, ovunque vada, il corpo, gli occhi, e la voce della madre; e dovunque vada non vede che la sua città remota che sovrappone a quella presente, reale, storica."

² Cfr. 236-9. L'anzidetta appendice non è stata riprodotta nell'edizione Mondadori del 1972.

OPERE CITATE

- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, Torino: Eri, 1967.
 Successivamente ampliato in *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino: Einaudi, 1970
- Bonura, Giuseppe. "Le città invisibili ovvero il corpo di Calvino". *Uomini e libri* 9(1973): 28-29.
- Calvino, Italo. *Il castello dei destini incrociati*. Parma: Franco Maria Ricci, 1969.
 Successivamente Torino: Einaudi, 1973
- . Torino: Einaudi, 1972.
- . "Intervista a Italo Calvino." *L'Espresso*, 5 novembre 1972, p. 11.
- Ossola, Carlo. "Le città invisibili" in *Figurato e rimosso*, Bologna: Il Mulino, 1988 (già in *Lettere Italiane* 39. 2 (1987): 220-251.
- Polo, Marco. *Il Milione*. A cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso. Milano: Adelphi, 1994.
- Sklovskij, Viktor. *Le Voyage de Marco Polo*, Paris: Payot, 1938 e 1948.
 Successivamente ristampato nel 1983, 1990, 1993. Si fa qui riferimento all'edizione del 1948.
- . *Marco Polo*, Milano: Mondadori, 1972.
- . *Marko Polo razvedcik*, Mosca, 1931.

NOTE E RASSEGNE

L'ESTETICA DELLA DIVERSITÀ

GINO CHIELLINO IN CONVERSAZIONE CON ANTONINO MAZZA

Premessa introduttiva

La sensibilità migratoria – è stato ripetuto altre volte, ma è bene replicarlo – è un fenomeno che molti credono il tema centrale di questo secolo di persone sradicate. L'emigrante è tra gli esseri umani forse l'unica specie potenzialmente libera da atteggiamenti nazionalistici tradizionali. Tra gli effetti sorprendenti dell'emigrazione di massa vi è stata la creazione di nuovi individui disposti a gettare le proprie fondamenta su delle idee, più che su nuovo terreno; di gente che similmente trae ispirazione sia dalla concretezza del loro quotidiano, sia dal ricordo che vede il futuro con l'evidenza profetica dei fatti passati; di individui obbligati a definirsi – perchè così definiti dagli altri – mediante la loro diversità; di persone nei cui più intimi recessi avvengono le più disparate fusioni tra quello che erano e il luogo dove si trovano. L'emigrante nutre forte diffidenza verso la realtà. Avendo sperimentato diversi modi di essere, si rende conto della loro natura illusoria. Per vedere chiaro bisogna valicare un confine.

Questa (conversazione) intervista è avvenuta il 25 Agosto. 1995 a Toronto – L'intervista originalmente era parte di una serie di conversazioni con vari scrittori, mai completamente realizzata o pubblicata, e che rileggendola mi sono reso conto dell'estrema attualità dei temi qui discussi – Dunque, la discussione si aggirò intorno al concetto di "diversità", di "foreignness", di "Fremde", senza però perdere di vista la specificità del caso Chiellino, che dal '70 vive in Germania, dove opera come poeta, scrittore e critico. Il suo mezzo espressivo è la lingua tedesca, e non appunto la sua madre lingua.

Breve nota biografica

Gino (Carmine) Chiellino è uno dei poeti più affermati tra gli scrittori dai paesi (Turchia, Italia, Spagna, Jugoslavia...) che storicamente fornirono *guestworkers* alla Repubblica Federale Tedesca. Nato a Carlopoli (Calabria) nel 1946, Chiellino, si Laurea in lettere moderne e sociologia presso l'università "La Sapienza" di Roma nel 1970. Nel Luglio 1969 effettua il suo primo viaggio in Germania per partecipare all' "Ökumenische Aktion '69" a Düsseldorf. Dal 1970 al '72 fa l'insegnante per bambini italiani presso la

Johannes Kepler-Schule di Mannheim. Dal 1972 al '76 è lettore di lingua e cultura italiana presso la Justus-Liebig-Universität di Gießen. Dal 1974 al '76 esegue il dottorato in germanistica presso l'università di Gießen. Dal 1976 al '77 partecipa al "dibattito sulla letteratura gast" nel *Corriere d'Italia di Francoforte*, e fa conoscenza con lo scrittore italo-tedesco Franco Biondi, autore di romanzi in lingua tedesca. Primi tentativi di scrittura in tedesco. Nel 1978 si trasferisce all'Università di Augsburg. Nel 1980 è co-fondatore della "PoLiKunst" (Polynationaler Literatur und Kunstverein, e.V. 1980-87) e suo presidente: 1981-84. Dal 1983 all'87 è curatore di opere in lingua tedesca di autori di madre lingua non tedesca. 1984: poesie di Gino Chiellino come struttura del film "*Felice heißt der Glückliche*" di Hilde Bechert e Klaus Dixel. Dal 1985 viaggi di presentazione delle proprie opere in: Italia, Ungheria, Olanda, Canada, Giappone, Svizzera, Austria, Polonia e USA. 1987: premio Adelbert-von-Chamisso dell'Accademia delle Belle Arti Bavarese, ex aequo con Franco Biondi. 1992: Videofilm "*Gino Chiellino*". A cura del Goethe-Institut di Monaco di Baviera. 1993: abilitazione a libero docente di letterature comparate presso l'università di Augsburg. 1996: premio Gesellschaft der Freunde der Universität Augsburg per la ricerca: "*Literatur und Arbeitsmigration 1870-1991*".

Bibliografia minima.

Tra i suoi titoli di poesia: *Mein Fremder Alltag* (Il mio quotidiano estraneo, 1984); *Sehnsucht nach Sprache* (Voglia di lingua, 1987); *Sich die Fremde nehmen* (Togliersi il diverso, 1992). Tra i testi monografici e di saggistica vanno ricordati: *Literatur und Identität in der Fremde* (Zur Literatur italienischer Autoren in der Bundesrepublik) (Letteratura e Identità altrove. Sulla letteratura degli autori italiani nella Repubblica Federale Tedesca, 1985/1988); *Die Reise hält an. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik* (Il viaggio continua. Artisti stranieri nella Repubblica Federale Tedesca, 1988); *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration 1870-1991* (Sui margini della diversità. Letteratura ed emigrazione 1870.1991, 1995); *Fremde: Discourse on the Foreign* (Toronto: Guernica Editions, 1995); e *Interkulturelle Literatur in der Bundesrepublik* (Letteratura interculturale nella Repubblica Federale Tedesca, 2000).

INTERVISTA

MAZZA: *Che spazio occupa oggi la letteratura dei residenti stranieri nella Repubblica Federale Tedesca?*

CHIELLINO: Faccio due premesse. Nella realtà storico-letteraria tedesca ci sono attualmente due fattori che interferiscono nel discorso sulla diversità, sulla "Fremde". In primo luogo, vi è il passato della giovane Repubblica Federale Tedesca con le sue responsabilità nei confronti del mondo ebraico. La premessa è importante perchè in presenza di determinati fatti la sinistra insiste su una continuità tra stato nazista e repubblica. Facendo intendere che gli stranieri sono esposti alle stesse minacce e agli stessi pericoli come gli ebrei durante il nazismo. In realtà si tratta di una proiezione della sinistra in cerca di autoleggittimazione. Cioè, la sinistra non permetterebbe mai alla destra di comportarsi nei confronti degli stranieri come i padri hanno permesso al nazismo di comportarsi nei confronti degli ebrei. Questa realtà storica apparentemente si acutizza e interferisce ogni volta che si è costretti ad affrontare la diversità come oggetto di aggressione. Ricordo che nei dibattiti televisivi dopo le stragi di Mölln e Solingen, in cui erano bruciati dei cittadini turchi, si parlava di olocausto e nazismo, mentre la maggioranza dei partecipanti ai dibattiti erano intellettuali di cultura ebraica ovviamente invitati dai moderatori.

L'altra premessa da fare è che la Repubblica Federale Tedesca a seguito della riunificazione del 1989 ha raggiunto, senza gli stranieri, gli 80 milioni di abitanti tedeschi. Tra costoro ci sono circa 18 milioni di tedeschi orientali che per quarant'anni non hanno avuto esperienze rilevanti con l'immigrazione, a parte la presenza dei vietnamiti, degli angolani, dei cubani, e degli esuli cileni, tutti accolti in nome della fratellanza dei popoli, principio dell'internazionalismo socialista. Ciò però non aveva impedito alle forze politiche della Repubblica Democratica Tedesca di collocare vietnamiti, angolani e cubani, e parte degli esuli cileni, in un rapporto di estranietà continua facendoli abitare in conglomerati esterni alla società tedesca orientale. Entrambi le premesse sono rilevanti per capire in che toni si parla di estraneità, di diversità, della "Fremde."

MAZZA: *Ci sono comunque dei meccanismi formali che frustano la facile integrazione dei residenti stranieri in Germania.*

CHIELLINO: Sì. La diversità inizia anche su questo livello. C'è una dever-

sità codificata perché la Repubblica Federale Tedesca, nonostante che dal 1955 e sulla base di contratti bilaterali con una serie di paesi del Mediterraneo abbia immesso milioni di stranieri sul mercato del lavoro tedesco, tuttavia si è sempre rifiutata di definirsi come paese di immigrazione. Giuricamente lo stato tedesco non ha fatto nessuna offerta ai 7 milioni di stranieri che vivono attualmente sul suo territorio. Il massimo dei diritti è il diritto al permesso di soggiorno a tempo indeterminato a cui si arriva dopo una determinata quantità di anni vissuti all'interno del mondo del lavoro tedesco senza conflitti rilevanti con la giustizia. E' prevista la possibilità di accedere alla cittadinanza solo su richiesta, per cui si tratta di diritto da maturare sulla base di premesse codificate.

Si tratta cioè di una estraneità che non corrisponde alla estraneità culturale dello straniero, ma che è frutto della legge sugli stranieri. Un'estraneità artificiale che può essere superata nel momento in cui la Repubblica Federale Tedesca fa un'offerta procedurale agli stranieri per farli accedere alla cittadinanza.

MAZZA: *E questo incide pure sullo stato civile dei figli?*

CHIELLINO: In Germania il diritto di cittadinanza non si basa sul principio di nascita in loco, ma è un diritto per sangue. La nascita sul territorio tedesco non comporta appunto l'acquisizione della cittadinanza. Un tale principio sanziona la diversità, piuttosto che creare le premesse procedurali per superarla.

MAZZA: *Allora anche senza nuovi arrivi le popolazioni straniere potrebbero essere in crescita. Che interesse comporta l'opera letteraria che nasce da questa estraneità? Che processo di sensibilizzazione si è evidenziato fin'ora in Germania?*

CHIELLINO: Si tratta di un'evoluzione a periodi. Per quanto mi riguarda l'ho avvertita in toni crescenti a partire dagli anni ottanta. Nel corso degli anni settanta si era accumulata una certa curiosità all'interno della società tedesca nei confronti degli stranieri. Dopo circa trent'anni di immigrazione si sentiva il bisogno di voler conoscere, di voler capire gli stranieri fuori dal mondo del lavoro. Da qui nasceva una prima ondata di curiosità verso la nostra letteratura. Si trattava di una sensibilità invadente nei confronti della nascente letteratura degli stranieri. Da essa si è preteso subito che aiutasse il lettore tedesco a capire forme di vita, di comunicazione, di espressione, di

erotismo — in altre parole, l'universo di quelle minoranze che egli non riusciva a raggiungere direttamente nella sua vita quotidiana. La nascente letteratura si è vista confrontata con attese ben definite, nel senso che le sue tematiche non dovevano disattendere gli interessi del pubblico tedesco. Tanto che si è subito giunti a progettarne la funzione. La letteratura degli stranieri avrebbe dovuto funzionare da specchio per aiutare il pubblico tedesco a riconoscere se stesso, proprio attraverso l'estraniamento prodotto da una lingua scritta in modo diverso da come l'avrebbe scritta un autore di madrelingua.

Già sul nascere essa ha avuto a che fare con una percezione tipica da maggioranza che finalizza la letteratura del diverso ai suoi vantaggi. E si è continuato a ripetere per anni che la sua funzione specifica è l'arricchimento della letteratura tedesca, facendo bene attenzione ad evitare ogni discorso sulla diversità.

MAZZA: Dunque non si teneva conto che ci potesse essere un messaggio estetico coerente in questa letteratura delle minoranze che coesistesse contemporaneamente e nello stesso spazio della cultura dominante?

CHIELLINO: Se ne negava con accortezza la sua necessità all'interno delle minoranze indipendentemente dal rapporto con la maggioranza. E da qui nasce una dicotomia all'interno del mondo culturale della Repubblica Federale Tedesca. Da una parte ci sono gli intellettuali tedeschi che continuano a discutere fra di loro su che cos'è la diversità, d'altra parte ci sono gli intellettuali stranieri che continuano a discutere sulla diversità all'interno delle minoranze etno-culturali, ma non c'è nessuna forma di colloquio tra i due gruppi. Lo si può notare anche nei libri e saggi scritti da intellettuali tedeschi, dove non vengono citati che di rado intellettuali stranieri che hanno trattato lo stesso argomento. Un minimo di colloquio si ha per esempio quando è un intellettuale straniero a curare una raccolta di saggi a cui contribuiscono anche intellettuali tedeschi. Mentre i membri della minoranza sono costretti ad ascoltare ciò che dicono gli intellettuali della maggioranza, gli stessi non sentono il dovere intellettuale di confrontarsi con le ipotesi degli scrittori delle minoranze. La loro tesi di fondo è che la presenza degli stranieri all'interno della Repubblica Federale non costituisce una diversità ma una varietà del già esistente. Cioè, non sono le differenze, ma la varietà che può arricchire di colori, di toni, di disarmonie, di non so che, il quotidiano della vita tedesca, che da sempre sentono come grigio, come monotono. Con argomenti meno rozzi in fondo ripetono la funzionalità e

non certo la diversità della letteratura delle minoranze etno-culturali.

MAZZA: *Il passaggio da una cultura ad un'altra, specie nel tuo caso, cioè, quando il passaggio è da una tradizione letteraria imponente ad un'altra alquanto imponente, può essere un fattore determinante. Premetto che nel caso degli scrittori di origine italiana in Canada rimane poca coscienza, solo subliminale forse, di una appartenenza ad una cultura letteraria di grande interesse. Magari c'è il senso che si partecipa alla creazione della letteratura di un nuovo paese, la cui letteratura quasi risulta tutta di recente stampo. Dico questo senza negare che in Canada ci siano delle opere, degli scrittori, e una cultura critico letteraria molto importante, ma che è nata quasi tutta in questo secolo, e poi comunque c'è quì ormai un mondo pluralistico tutto da inventare e decifrare. Dunque quì apparentemente non c'è il peso di doversi confrontare con tradizioni e autorità millenarie. In Canada si può avere tutti l'illusione che si comincia sempre dallo zero. Per te, in Germania, com'è stato questo passaggio?*

CHIELLINO: Io credo che c'è stata una fase in cui mi sentivo spinto più verso lo scambio culturale. Ma la scelta di scrivere in tedesco e non in italiano probabilmente è legata a diverse necessità. La necessità più ovvia è quella dello scrittore che sogna di scrivere in una lingua senza memoria, cioè di inventare lui la lingua. Nel passaggio dalla lingua materna alla lingua diversa questo sogno è molto vicino alla realtà. Si stacca il ricordo dalla lingua. È un'operazione che svolge un ruolo molto importante all'interno del tipo di estetica che intendo seguire.

Una seconda ipotesi potrebbe essere che né la lingua italiana, né quella tedesca sono lingue che portano in se esperienze con la diversità. Perché finora non hanno avuto all'interno della loro cultura minoranze culturali che abbiano creato una propria letteratura. Per cui la lingua tedesca così diversa dalla mia cultura di provenienza ha affinato in me la possibilità di vedere la mia diversità nei confronti della cultura tedesca, e la diversità della cultura tedesca nei confronti della mia presenza in Germania. Intendo costruire una lingua che esprima questa diversità. La diversità e non la differenza. E la diversità non è un dogma, ma è soltanto un problema estetico. Come lo è l'esprimersi in una lingua che finora non ha avuto la possibilità di esprimere diversità.

Dico subito che chi ha più successo sono gli autori che non fanno questo tipo di lavoro. Cioè, sono gli scrittori che inseguono un'altro tipo di scrittura. Scrittori che importano più che creare. Per esempio alcuni scrittori di cultura

turca o di cultura araba fanno un'operazione di trasbordo di metafore, di modi di dire, di immagini per "rinsanguare la lingua tedesca". Ma non saranno mai credibili perché non raggiungono l'autenticità letteraria richiesta a chi fa letteratura servendosi di una lingua acquisita. Si tratta di un'operazione difficile perché scrivendo in una lingua diversa da quella della cultura di provenienza l'opera letteraria deve essere credibile in tutte e due le culture. Trasbordando dall'italiano in tedesco non si crea un'opera letteraria valida nella cultura italiana, perché l'opera è asservita ad uno scopo anticreativo, di restaurazione anche quando trasmette informazioni culturali.

Per quanto mi riguarda intendo scrivere opere valide in due culture, ma né come sintesi, né come punto di incontro di diversità. E da qui sono nate alcune poesie che creano difficoltà nel momento in cui si tenta di passarle in lingua italiana. Nei vent'anni in cui ho lavorato in lingua tedesca ho affinato una lingua volta ad esprimere la diversità delle minoranze etno-culturali dall'interno e non come qualcosa ai margini della maggioranza. Questo lavoro non l'ho fatto in lingua italiana. Mancando alla lingua italiana le esperienze che stanno aprendo la lingua tedesca al diverso, non sarà facile ricreare in essa una metafora come "sich die Fremde nehmen" che è un'espressione nuova nella lingua tedesca. Essa parte dall'esperienza in tedesco di espressioni positive e negative come "sich die Freiheit nehmen" (prendersi la libertà), "sich das Leben nehmen" (suicidarsi); mentre per me "sich die Fremde nehmen" è un atto dovuto al di là del bene e del male. La riprova l'ho avuta durante un congresso a Potenza nel maggio del 1995, dove i germanisti si sono trovati in difficoltà perché sentivano la lingua delle poesie lontana e vicina allo stesso tempo. Lontana se rapportata allo stato attuale della lingua italiana, vicina perché essa porta in sé quel tipo di diversità che si sta creando in Italia attraverso la presenza di immigrati africani, filippini, arabi e sudamericani.

MAZZA: *Io posso partecipare all'esperienza estetica della tua poesia non in quanto conoscitore della lingua tedesca, che ho cercato di leggere con degli amici che conoscono bene il tedesco, ma in quanto mi medesimo dato i giuochi linguistici che mi succedono nello scrivere io stesso poesie in inglese. Ti posso fare un esempio citando un verso di una mia poesia che inizia così:*

Poetry is about learning about sailing a boat
in the rain. (*Release the sun*)

Qui c'è la particella "about", che apparentemente è priva di contenuto

semantico, significa "concerne" appunto, la cui però, pur mantenendo la stessa quasi identica formalità fonemica, alla terza ripetizione diventa "a boat", facendo irrompere nel verso l'immagine di "una barca", che per chi da immigrante ha salpato le tumultuose acque transoceaniche può acquisire un significato particolarmente suggestivo.

Fammi qualche esempio di come può funzionare la lingua tedesca nella tua poesia.

CHIELLINO: Non so se il mio esempio sarà suggestivo come il tuo. Ma il processo creativo è simile, perchè anch'io parto dall'oralità. Il tedesco standard richiede una pronuncia chiara ed essenziale, anche per negare possibili interferenze fonetiche. Non disponendo di una pronuncia standard più di una volta ho sfruttato la tensione tra sonorità equivalenti per giungere a soluzioni-risultati del tutto nuove come nel caso dei due verbi Verlassen (lasciare/abbandonare) e Verletzen (ferire/offendere). Si tratta di due verbi graficamente chiari e separati. La mia poesia "Er nimmt sich meiner im Auftrag an", dalla raccolta *Sich die Fremde nehmen*, finisce con i due versi seguenti:

*und wenn er mich zurück hinter der Schwelle weiß
verläßt der Fremde um die Ecke das verabredete Lächeln*

(quando mi sa di ritorno dietro la soglia
il diverso (ma anche l'estraneo/lo straniero) abbandona dietro l'angolo il sorriso accordato.)

In essi ho inserito verläßt, la terza persona di Verlassen. L'oralità che determina parte della mia creatività si manifesta chiaramente ogni qualvolta che leggo la poesia sia per me che in pubblico. Ed è proprio la scelta di verläßt che viene rimessa in discussione dall'interferenza fonetica con la terza persona singolare del verbo Verletzen: verletzt.

A questo punto l'insorgere della tensione tra verläßt e verletzt si concretizza in una corrispondenza particolarmente significativa in un contesto emigratorio. In realtà solo chi ascolta si trova sottoposto all'interferenza sonora, che lo spinge verso due soluzioni semantiche a pari diritto, dato che per scelta spingo la pronuncia di verläßt verso quella di verletzt:

- a) Verläßt der Fremde um die Ecke das verabredete Lächeln.
- b) Verletzt der Fremde um die Ecke das verabredete Lächeln.

Il diverso (l'estraneo/lo straniero) abbandona dietro l'angolo il sorriso accordato.

Il diverso (l'estraneo/lo straniero) offende dietro l'angolo il sorriso accordato.

La corrispondenza semantica tra *Verlassen* e *Verlatzen* a causa di un possibile oggetto in comune spiana la via verso la complementarietà di due verbi in cui si racchiude la diversità dell'estraneo. Con "abbandonare" e "offendere" viene circoscritto il conflitto di base di ogni movimento migratorio. Chi abbandona la comunità d'origine la ferisce, l'offende. Il ritmo si fa incerto. Senza rendersene conto si diventa portatori di un conflitto che determina la propria diversità anche rispetto alla società di arrivo.

A volte può trattarsi di una interferenza sonora tra lingue diverse che porta ad esprimere la contemporaneità del diverso all'interno di una società che si ostina a definirsi monoculturale. Nel caso della poesia di Josè F.sco A. Oliver dedicata a Federico García Lorca, Oliver fa incrociare la sonorità dell'aggettivo spagnolo *verde* (verde) con quella della prima persona del verbo tedesco *werden*; *ich werde*. Il verbo *werden* viene usato per formare tra l'altro anche il futuro semplice. Così facendo l'autore giunge alla contemporaneità sonora di due significati in una parola sola:

*werde ich auf die Straße stürmen // unverschämt // und werde brüllen
vor dem ersten Schuß // federico // verde que te quiero verde.*

*(domani mi lancerò in strada // senza vergogna // urlerò
prima del primo colpo // federico // verde verde che ti desidero.)*

La struttura sintattica del segmento: und werde brüllen permette di intendere contemporaneamente: e urlerò + e urlerò verde. In realtà l'infinito brüllen (urlare) può essere collegato al primo ausiliario werde ich messo all'inizio del verbo, cosicchè, per interferenza sonora, il secondo werde diventa verde quale oggetto del verbo urlare anticipando così il verde che verrà urlato in spagnolo con il verso di Federico García Lorca.

Ma l'interferenza sonora è solo uno dei tanti meccanismi di cui si avvale chi scrive in lingua diversa di quella della cultura di provenienza.

Per esempio quali impulsi creativi possono venire dal fatto che chi vive nella diversità non ha lo stesso rapporto con lo spazio di chi vive nella sua normalità territoriale? In emigrazione lo spazio è il punto di arrivo, che però

viene negato allo straniero. Da qui s'impone la necessità di trasformare lo spazio in tempo, per ricostruire un minimo di equilibrio esistenziale. Se ciò avviene nella lingua d'arrivo si ha bisogno tra l'altro di aggettivi per indicare lo scorrere del tempo. Tra essi potrei per esempio decidere di usare "dreimonatig": di tre mesi.

Ma che succede se uno scrittore come Franco Biondi prova a legare quest'aggettivo al concetto di Germania scrivendo "Nach dreimonatigem Deutschland fühlte ich mich an einem Kloakenrand gestrandet" (Dopo una Germania di tre mesi mi sentivo arenato sul bordo di una cloaca). L'autore dà una dimensione spaziale al tempo, perchè chi vive fuori ha bisogno di ricostruire un equilibrio tra spazio e tempo. Si privilegia il tempo sullo spazio perchè il tempo non è acculturabile, mentre lo spazio è occupato sempre dalla normalità. E la normalità non dà mai spazio alla diversità.

Questo esempio di ricerca si presta anche a fare vedere come il rapporto tra sostantivo e aggettivo sia uno dei campi dove si può lavorare molto per esprimere la diversità.

Per concludere vorrei fare un'altro esempio tratto da una mia brevissima poesia in cui scrivo "mit hundert und keiner Stimme", ricorrendo al concetto Stimme in cui si è mantenuta l'unità di voce umana e di voto politico non presente nella cultura di provenienza, riesco a dire insieme con una parola "con cento voci ma senza un diritto politico". Usata dalla minoranza la lingua assume altre connotazioni. Una delle connotazioni di fondo di ogni lingua scritta dalla diversità è la contemporaneità dei significati di una parola. L'assenza del ricordo, della profondità storica che spinge a separare i significati, facilita l'uso di una lingua in cui tutto è di nuovo presente.

MAZZA: *E per quanto riguarda l'oralità? Cioè, tutt'oggi io non mi credo poeta della pagina. Il verso poetico mi succede nel trasgredire nel parlare, dove si scoprono ritmi, metriche, trasparenze, campi semantici efficaci non codificati, spesso inosservati dallo scrittore o parlante nativo.*

CHIELLINO: Questa è la vera oralità. Il concetto dell'oralità viene frainteso nella critica letteraria tedesca, che ha individuato l'oralità in scrittori di provenienza nordafricana che invece di leggere raccontano. Ma questa non è oralità. Questa è un modo di presentarsi in pubblico. La vera oralità è quella che dici tu ed è quella che pratico anch'io. La mia poesia nasce dalla diversità della pronuncia e non viene sottoposta alla scrittura. La poesia viene infine esposta sulla carta, ma non certo scritta. La mia poesia nasce per il novanta per cento dalla pronuncia, si forma sulla pronuncia, sul ripetere.

Ma questa poesia nata da un ritmo di pronuncia diversa da quella standard giunge a soluzioni estetiche che contribuiscono ad aprire verso il diverso una lingua finora etnocentrica.

MAZZA: *Cosicché tradurre questa poesia pone dei problemi. Io mi sono reso conto dell'enorme difficoltà di comunicare al lettore italiano l'operazione compiuta sulla lingua inglese ora che una raccolta delle mie poesie sta per uscire in Italia in versione italiana¹. Avrai pure tu dei dubbi sulla trasferibilità di questo tipo di evento estetico?*

CHIELLINO: Ma è ovvio che la nostra letteratura risulti intraducibile anche a noi stessi. Ciò dipende dal fatto che nel tuo e nel mio italiano mancano esattamente i vent'anni d'intervento che tu hai fatto sull'inglese e io sul tedesco. Si tratta di esperienze creative non recuperabili attraverso la traduzione. Il traduttore ideale della nostra poesia potrà essere uno scrittore, che in vent'anni d'intervento sulla lingua italiana, l'avrà portato a una vicinanza tale con la sua diversità culturale, per cui avvalendosi di un'esperienza parallela, si farà traduttore di un mondo di esperienze creative a lui familiari. Attualmente credo che ogni tentativo è destinato ad esaurirsi nel rispetto dei contenuti.

MAZZA: *Pensi che ci potrà essere una maggiore sensibilità in Italia nei confronti dell'opera letteraria degli italiani all'estero?*

CHIELLINO: L'assenza della sensibilità verso la letteratura italiana fuori dall'Italia è dovuta al fatto che la critica letteraria italiana è la grande custode di un trauma nazionale diventato ormai un tabù collettivo. Si tratta del trauma provocato dalla grande emigrazione che con il suo insorgere all'indomani della riunificazione del paese ha vanificato gli sforzi del giovane stato italiano di essere accolto tra le grandi nazioni europee. Il tabù si è fatto trauma perché non si è riusciti a creare una lingua con cui parlare dei conflitti che ha spinto a partire circa 25 milioni di cittadini dell'Italia unificata fino alla prima guerra mondiale. Si è preferito lasciare sospesi i conflitti sperando in una dissoluzione per assenza delle controparti. Non intuendo che la sospensione dei conflitti porta alla rimozione, cioè al tabù. La critica letteraria ha contribuito alla nascita del tabù sostenendo che i grandi autori del postrisorgimento non hanno tematizzato l'emigrazione. Così facendo essa ha impedito la formazione di strumenti di analisi critica che oggi sarebbero necessari per leggere la letteratura in lingua italiana scritta fuori dell'Italia e quel-

la che sta nascendo in Italia.

Inoltre va tenuto presente che la ricerca di identità regionali così presente anche in Canada può creare gabbie mentali. Le identità regionali sono un fatto storico in emigrazione ed hanno una funzione, nel senso che fungono da nicchie dove ritirarsi per affrontare il diverso, cosa non è certo facile. Per chi deve confrontarsi con un'economia globalizzante nello spazio ristretto della sua vita quotidiana avere una nicchia regionale, quasi paesana, da vicolo, è un contrappeso psicologico che lo ricarica, che gli fa forza. Questo sentirsi sicuro in un certo quartiere, in una certa strada, in una certa casa di una città come Toronto non viene capita nella sua vera funzione da chi la vede dall'Italia. Anzi il tutto viene interpretato come una forma di provincialismo su cui scherzare ma non certo su cui farci letteratura.

In Germania la situazione non è poi tanto diversa, né sarebbe giusto negare la funzione della letteratura del ricordo. Sia gli scrittori italiani che scrivono in tedesco che quelli di lingua italiana hanno raggiunto più o meno subito un equilibrio creativo tra la propria storia culturale e l'appartenenza a un'altra letteratura, per cui non c'è questo rifugiarsi in una identità regionale. Ho l'impressione che la ricerca ossessiva di una identità regionale, dal punto di vista della creatività, impedisca lo sviluppo dei singoli autori.

MAZZA: *E la critica italiana, ha un ruolo da svolgere nello sviluppo della letteratura degli autori italiani d'altrove?*

CHIELLINO: Ma non può fare molto perchè non ha ancora approntato gli strumenti critici per saperla leggere. In Italia la si legge solo sulla base della categoria del ricordo che è quella forse più ovvia, ma è quella meno redditizia. Cioè, non ci si legge mai per esempio sulla categoria di come intervenire creativamente sulla lingua italiana per poter indagare sulla realtà di un'italiano che vive in una cultura tedesca. La causa è ancora più banale se si pensa al fatto che se ne occupano gli italianisti che evitano di esporsi ad altre culture. Forse potrebbe fare di più chi si occupa di letteratura comparata o di letterature straniere, fermo restando che nella lingua italiana scritta da scrittori italiani in Canada, o da scrittori italiani in Germania ci sono interferenze culturali di ogni tipo, che vanno chiarite. Ma questo sarebbe proprio il minimo.

Tutt'altra cosa sono gli aspetti di cui si parlava prima o i problemi di cui non si è ancora parlato. Per esempio in che cosa consiste l'autenticità di un'opera che viene scritta in una lingua diversa da quella della cultura di provenienza? E perchè questo tipo di autenticità metterebbe in crisi la

Weltliteratur, che si basa sull'integrazione delle letterature nazionali senza interrogarsi sul rapporto tra lingua e cultura? Fino a che punto si riuscirà a fare letteratura con una lingua staccata dalla sua appartenenza culturale?

Nota bio-bibliografica

Antonino Mazza, poeta, traduttore, editore, nato a San Roberto (Calabria), vive in Canada dal 1961. Come editore il suo nome viene associato a importanti riviste letterarie e culturali, tra cui *Anthos* (co-fondatore nel 1978), *Vice Versa* (Montreal), *Gamut International* (Toronto), e *Osiris* (Deerfield, USA). Ha tradotto in lingua inglese opere di Eugenio Montale e di Pier Paolo Pasolini. Per quest'ultimo lavoro, ha ricevuto nel 1992 il premio Italo Calvino della Columbia University. Più recentemente ha curato *The City Without Women. Una cronica della vita trascorsa dagli emigrati italiani nei campi di concentramento canadesi durante la seconda guerra mondiale* (Mosaic Press, 1994). Opera che ha in seguito ispirato il film televisivo *Barbed Wire and Mandolins* (NFB, 1997). Una sua raccolta di poesie in traduzione italiana dal titolo *La nostra casa è in un orecchio cosmico* è stata pubblicata da Monteleone Editore, 1998.

NOTE

¹ La versione italiana della mia raccolta *The Way I Remember It* (1988 & 1992) è ora apparsa in Italia, nella traduzione di Rosamaria Plevano, col titolo: *La nostra casa è in un orecchio cosmico* (Vibo Valentia: Monteleone Editore, 1998).



RECENSIONI

Niccolò Machiavelli. *Clizia*. Translation and Notes by Daniel T. Gallagher. Introduction by Robert K. Faulkner. Prospect Heights, IL: Waveland Press, Inc., 1996. Pp. xxviii, 62.

This publication makes a new translation of Machiavelli's play available in English. Unlike the earlier versions by Allan Gilbert and John Hale, which were part of larger collections, the present translation has appeared separately in a slim paperback volume. The introduction by Faulkner, subtitled "*Clizia* and the Enlightenment of Private Life" (vii-xxviii), is divided into sections which treat various aspects of the work, some of them staple topics in Machiavelli scholarship: traces in the comedy of typically Machiavellian thought, the Renaissance features of the play, its satirical aspect, its relations with the author's other play, *La mandragola*, and the relevance of the work to the modern reader. Weighing the different critical approaches that have been used for the interpretation of the overall meaning of *Clizia*—although criticism written in languages other than English (e.g. Salvatore Di Maria's article on Sofronia and fortune) does not appear to have been taken into account —, Faulkner rejects the approach which would focus on "comedy for the sake of literary play in language" (x), choosing instead to concentrate on the more serious and substantial side of the play. For him the work reflects the same cynicism as *The Prince* but it also presents a positive message: "the play *Clizia* may scoff at scruples and religious faith. This cynical flavor is its distinctively Machiavellian 'delight' and part of its benefit. But the play also shows how human beings in search of love and security may use one another to their mutual gain. This is the positive benefit. Machiavellian comedy shows how to succeed in private life" (x). This quotation sums up the overall meaning that Faulkner finds in the text. Comparing the play to its classical model, *Casina* by Plautus, he detects considerable innovation and singles out important differences between the two texts.

As Faulkner outlines his own analysis of the play he offers a number of original observations. Highlighting the satire of Greek wisdom and the references to Aristotle's *Nicomachean Ethics* that he traces in the play (xiii-xiv), he contrasts it, on the other hand, with the satire of Christian morality which underlies *La mandragola*. There would appear to be some exaggeration in his view that there are theological meanings to be found in Nicomaco's references to himself as lord of the household (p. xxviii, n. 16) but on the whole the introduction offers a good interpretation of the play as "a continual deconstruction by ridicule of the traditional master-servant relation" (xx) and more.

Faulkner focusses on the character of Sofronia, pointing out that she is the only one who uses the key word *virtù* in her utterances (Act II, Scene 3). He examines in detail her leadership qualities and her mastery of fortune as she conquers her hus-

band through a spectacular sexual humiliation. According to Faulkner, "Sofronia's art of managing fortune is a domesticated art of war" (xviii) which ends with her ultimate liberation. Applying the play's message to modern life, as have critics of *The Prince* like Antony Jay and Alan F. Bartlett, who have found relevance for the treatise not only in politics but also in management and business, and more recently Harriet Rubin, who presents a Machiavelli for women in her study entitled *The Principessa* (1997), Faulkner concludes that "*Clizia* is a comic classic of enlightened rhetoric, a classic insinuation of the critique and the planning that underlie modern free society as well as modern effective government" (xxvi-xxvii)—an interesting but perhaps again overstated interpretation.

As for the translation itself, Gallagher in the Preface (v-vi) explains the criteria that he has adopted and the goal that he has wished to achieve. He states that, in order to convey the serious and comedic aspects of the work, he has made his rendition both literally accurate and also readable. He presents his text as "a literal translation of the original text which, within the confines of readable English, grants an audience unimpeded access to what the author actually wrote, free of editorial interpretation, revision or correction" (v). He claims to have preserved the offensive and ambiguous words without distorting them, acknowledging the difficulty encountered at times in attempting to render in English the expressions and proverbs used by Machiavelli and to clarify some obscure references to the contemporary world. In fact, when in doubt, Gallagher often provides in the notes alternative translations for the problematic words. His approach would appear to resemble very much the one adopted by Harvey C. Mansfield Jr. in his literal translation of *The Prince*. While the imagery in Machiavelli's treatise that Mansfield was unwilling to sacrifice is essential to an understanding of the author's very thought, this would not appear to be the case for *Clizia*, since plays which consist of spoken dialogue are probably best rendered in natural sounding prose.

The examples listed below indicate how the attempt at a literal rendition has produced awkward phrasing and has not really added much to the text. In most instances a more idiomatic turn of phrase, as found in David Sices's translation of 1985 (*The Comedies of Machiavelli*, ed. and tr. by David Sices and James B. Atkinson. Hanover and London: Univ. Press of New England, 1985) is preferable.

| | Gallagher (G) | Sices (S) |
|-----------------------------------|--------------------------|------------------------------|
| <i>la vagheggiasse</i> (Prologue) | might ogle her (4) | is sighing for her (283) |
| <i>lusinghe</i> | flatteries (5) | wiles (283) |
| <i>mezze le messe</i> (I 1) | half the masses (6) | the half of it (287) |
| <i>pone una vigna</i> | he's planting a vine (7) | he pay[s] no attention (289) |
| <i>fuggirò</i> | I'll run away from | spare me |

| | | |
|---|-------------------------------------|-------------------------------------|
| <i>per non essere fuggito</i> | so that I wouldn't be fled from | I didn't want to be shunned |
| <i>conferire</i> | confer | let you in on |
| <i>parve</i> | appeared to him (9) | he decided (291) |
| <i>si chiamava</i> | was named | her name was (293) |
| <i>a che termine</i> | Where are you with this? (10) | What have you decided? |
| <i>dove è ridotta la cosa?</i> | Where does the matter lie? | how things . . . stand (295) |
| <i>spasima</i> | sends him into spasms(11) | has him . . . panting |
| <i>ogni industria</i> | with all industry | using all her wits (297) |
| <i>mare e vento</i> | in spite of sea and wind | by hook or by crook |
| <i>acquistare la loro amata</i> (I 2) | acquire their beloved (12) | to conquer their beloved lady (299) |
| <i>mi sono rivelato</i> (I 3) | reveal myself (13) | show my face (301) |
| <i>madonna</i> | the madonna | my lady |
| <i>ho intorno agli occhi</i> (II 1) | have around my eyes (15) | is wrong with my eyes (305) |
| <i>se n'è accorta</i> | is alert to it | has noticed it |
| <i>ghiotto</i> (II 3) | glutton (17) | good-for-nothing (309) |
| <i>la favola del popolo</i> | farce for the people | talk of the whole town (315) |
| <i>una cosa bella</i> (III 2) | a beautiful thing (28) | a creature . . . fair (329) |
| <i>la tua speranza</i> (III 4) | the object of your hope (30) | your sweetheart (333) |
| <i>Che festa è egli</i> (IV 8) | What a festival it is (49) | What a treat it is (369) |
| <i>giugnerti in sul furto</i> | enter into a deed | catch you in the act |
| <i>questa è bella</i> | this is just beautiful | what a fine thing |
| <i>lo impazzo per la allegrezza</i> (V 5) | I'm crazy with good cheer (V 6: 61) | I am beside myself with joy! (393) |

It is surprising that Gallagher's text should bear such inaccuracies when earlier translators had already rendered the Italian correctly. They include the following: *diceràno* (= dicevamo) (V 1) ('we said' or 'we would say', as in Sices 377:), not 'they said' (G 53); the dagger that in V 2 Nicomaco believes he feels, the one that, he says, Doria had taken *per darmi con esso*, is the one not 'to give to me' (G 55), but rather 'to stab me with' (Sices 383). The reference in the same scene to Pirro who *si risentì* means that he 'woke up' (Sices 383), not 'got up' (G 55). In I 2 the verb *spuntare* describing Eustachio's action is not 'peeking out' (G 13) but rather 'coming around the corner' (S 299). Gallagher failed to capture the true meaning of a few subjectives: *E ognuno rida, e Nicomaco pianga* is poorly rendered as 'everyone laughs, and Nicomaco cries!' (G 56), whereas Sices 383 had more appropriately "let everyone laugh, and Nicomaco cry!"; "almeno sapessi" 'at least I know' (G 16) is better translated as 'If only I knew' (S 307); the word *ci* in the phrase *se Iddio non ci rimedia* is mistranslated as 'if God doesn't provide a remedy for us' (G 23) when it had already been rendered correctly 'if the good Lord doesn't do something about it' (S 319). Finally it is literally incorrect and contextually inexplicable to use the past tense

instead of the present for the whole of Sofronia's monologue (G 22-23) in which she contrasts her husband's past behaviour to his present one. Sices 317-319 has maintained the distinction between the verb tenses correctly.

There are still a few mistranslations in both English versions discussed here that need to be corrected: the adjective *rispettivo* (II 4) used by Sofronia to describe the Nicomaco of old, translated as 'respectful' (G 21) and 'considerate' (S 317), should be 'prudent'; *santarello* (II 3) applied to Fra Timoteo, and rendered as 'a little saint' in both translations (G 21, S 315), could be 'almost a saint'; Pirro who *rideva più di Siro* (V 1) was laughing more than Siro, not laughing at him (G 53, S 377) (correct in Hale's version 112); *nuovo caso* (V 3), 'new case' (G 57) or 'new events' (S 385) should be 'strange event'.

Although Gallagher's translation was not designed necessarily for the stage, as was the one by Sices (who aimed at the "speakability" of the lines and exchanges for the actors playing the work", Translator's Note 40), it would have benefited from more idiomatic phrasing. It should certainly have been based on more recent editions of the original text, which divide the scenes in the last act in a different manner.

There are also some instances of odd English in the translation: 'this latter' (G 60) for 'the latter' (V 5); 'Slow up [instead of slow down] a bit!' (G 15). A few examples of awkward phrasing, word order and syntax in Faulkner's introduction should also be noted: "recurring to" (xii); "known . . . as deep", "take seriously a comedy" (vii); "overturn" used as a noun (xx). The only typos are the accents missing on *onestà* (xviii and ?) and *disonestà* (xv; p. 4 n. 9).

Gallagher's text does, however, add useful stage directions which help the reader to visualize the action. As a textbook, this translation with the introductory essay, is still to be recommended since it is a free-standing and fairly inexpensive text. It can easily complement the translations available for other works of Machiavelli and thus serve as a useful teaching text.

OLGA ZORZI PUGLIESE
University of Toronto

Parker, Deborah. *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. Pp. x, 233. Ill. 29.

With this volume Deborah Parker has jettisoned the traditional image of Agnolo Bronzino as a cold, technical painter of distant and aloof subjects to reveal, instead, a warm, thoughtful, considerate, multifaceted human being with a lively, witty, not

to say ironic view on life. She accomplishes this by stepping fearlessly into the irrepressible and ambivalent world of Bronzino's poetic writings and by accepting the possibility that the ground under her feet will not necessarily remain still long enough for the journey.

Bronzino's poetry, in fact, is not easy to pin down. It is the expression of a complex individual whose ambivalence was matched by his devotion, and whose propriety was more than counterbalanced by his lubricity. While it may be difficult, at times, to reconcile the salaciousness of Bronzino's burlesque poetry with the quiet, respectable life he led in the bosom of his adopted Allori family, this ambiguity provides a point of entry not only into his works, but into the artistic and cultural world of mid-sixteenth-century Florence. In fact, turning the pages of Parker's book we discover a network of artists, writers, and thinkers who, like Bronzino, were quite prepared in mid-sixteenth-century Florence to push the envelope a little further than expected. Neither moribund nor destitute, the cultural community of Cosimean Florence finds in Parker's Bronzino a ready emblem of its versatility, inquisitiveness, fantasy, and originality.

In the very first chapter Parker takes the bull by the horns and tackles the transgressive nature of Bronzino's artistic imagination. By focusing on the *Rime in burla*, a series of satirical compositions that leave few double entendres unexplored, Parker brings to the forefront, let alone to the surface, Bronzino's wickedly salacious wit and unabashed sense of sexual play. These rime underscore the writer's insouciant sensibility, his frank treatment of sexual relations, his delight in titillating his readers, his penchant for subverting all that is proper. Having let the beast out of the cage, Parker then dedicates the second chapter to reining it in. Here she focuses on Bronzino's lyric poetry and points out the other facet of his personality: the elegant, refined poet whose carefully crafted sonnets respected and reflected the socio-literary institution of Petrarchism. In this chapter we discover a Bronzino who treasures the friendship of *literati* and intellectuals, thrives in their midst and finds his rightful place among them. The third chapter connects the poetic and the artistic sides of Bronzino's life by extricating from his poetry the author's musings on art and on contemporary artistic practice. At this point the diversity inherent in Bronzino's two favourite poetic mediums, the Petrarchan sonnet and the burlesque *capitolo*, gives the poet-artist the opportunity to express a variety of views on his craft and its practitioners. Parker points out Bronzino's critical takes and links them quite effectively to his own visual works. The fourth and last chapter examines the poetics of Bronzino's paintings by focusing on two complementary works: the well-known, but not well understood, *Allegory of Venus* (National Gallery, London) and the little-known and even less studied allegorical poem *'Il piato'*. Divided into eight *capitoli*, this last work, the longest and most complicated of Bronzino's poetic endeavours, presents a bewilder-

ing array of motifs and situations. Yet, despite its heterogeneity, the poem holds together well and works. Under Parker's scrutiny 'Il piato' serves as an illustration of Bronzino's fecund allegorical imagination, pointing the way to how the artist handles symbolic representation, manipulating the traditional sources and moving far beyond them. An extraordinary work in its own right, the poem epitomizes the profound sense of equivocation that, by the time we reach the final pages of the book, has clearly become the hallmark of Parker's own view of Bronzino's aesthetics.

In her brief conclusion Parker asks "To what does an art like Bronzino's point?" The answer, she posits, lies in the two very different worlds around which Bronzino's poetry revolves: the idyllic realm of noble sentiments, on one side, that emanates from the Petrarchan lyrics and in which Bronzino is part of an amiable coterie of gifted friends, and the carnivalesque cacophony of the burlesque capitoli on the other side, where anything is fair game for a rebellious Bronzino who spares nothing and no-one from his witticisms. Parker concludes that Bronzino's simultaneous pursuit of two such different poetic venues should inspire us to approach his works not as the reflection of a single aesthetic ideal, but as the fluid creative process born of two very different, but intensely personal forms of expression.

Parker's contribution certainly advances our understanding of Bronzino as a poet and as a painter. It proposes an interpretive model based on the artist's complex and contradictory personality and attuned to the diversity inherent in the cultural world of mid-sixteenth-century Florence. After reading Parker's book it will be difficult to look at a Bronzino portrait again and not see the poet-artist smiling at the viewer from behind the canvas.

KONRAD EISENBICHLER

Victoria College

University of Toronto

***Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle and Image.* Eds. Barbara Wisch and Diane Cole Ahl. Cambridge: Cambridge UP, 2000. Pp. Xiv, 314. Illustrations.**

The eleven interdisciplinary essays in this collection are devoted to the study of confraternal painting, sculpture, architecture and religious theatre in Italy and span the period from the Quattrocento to the beginning of the seventeenth century. Although some Renaissance confraternities were devoted exclusively to youths or to women, most were made up of men and women of varying ages and from a range

of social classes who directed their group dynamic towards the achievement of devotional, charitable, and social goals. The study of confraternal art therefore permits an accurate insight into the ways that the sodalities used visual culture to further their aims in the religious, social and urban environment. By studying an array of confraternal icons and altarpieces, church decoration, the architecture of hospitals, monastic complexes and private oratories, as well as the more ephemeral art used to animate multi-media public festivals, sacred theatre and processions, the authors explore the corporate mentalities behind such commissions and offer valuable insights into the cultural economy of salvation.

Louise Marshall examines the iconography and the commissioning of plague altarpieces by Quattrocento confraternities in Genoa, Perugia and Arezzo. She details the explicit function of such altarpieces in nurturing the healthy civic body. By engaging civic authorities in the creation of plague images, confraternities were performing a public service, and Marshall effectively demonstrates that such images were created not merely as responses to disease, but were considered effective strategies for salvation.

The next three essays are studies of male youth confraternities in Florence. Although there is some disagreement about the extent to which these adolescent sodalities were governed by adult cells, the youth confraternities seemed to flourish under the independent impetus of the young men who banded together to engage in the study of church doctrine and the practice of religious ritual as preparation for their adult roles in society. Diane Cole Ahl examines the art and devotional practices of the youths of the Compagnia della Purificazione e di San Zanobi in Florence, while Ann Matchette discusses the architecture of that company's residence near the Medici-sponsored Dominican monastery of San Marco. Ahl is concerned with Benozzo Gozzoli's *Altarpiece of the Purification*, particularly how its inclusion of Medici and Florentine saints "encoded the group's spiritual and political images as well as focused its ritual behaviour" (52). Placed on the main altar of the group's oratory, the altarpiece was the decorative focus of the circumscribed architectural spaces described in the next essay by Matchette. She demonstrates how the entire architectural corpus of the Purificazione's complex embodied its interactive strategy with Medici patrons and with the city at large. Her revelation that the brotherhood stored the ephemeral works of art used in their processions in the sacristy of their oratory nicely highlights the ways in which confraternities bridged the private and public spheres.

Examining the art patronage of the youth confraternity of the Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, Konrad Eisenbichler analyzes surviving inventories that detail their acquisition of works of art over time. He demonstrates that the youths not only inherited furniture and ritual objects from adult confraternities, but that they

occasionally adapted the iconography of existing painted altarpieces to suit their own representational needs. This last point offers a unique insight into the life-cycle of religious paintings in general, suggesting a contemporary flexibility toward their modification and renewal.

The next two essays explore the fertile documentary trail of the confraternities in Bologna. As organizations aspiring to the achievement of miracles in everyday life, confraternities devoted much of their charitable activity to the building of hospitals and to the care of the sick and dying. Nicholas Terpstra studies five hospitals built in Bologna in the fifteenth and sixteenth centuries at the instigation of aristocratic patrons who had joined the confraternal orders. Their philanthropic efforts to 'rationalize' health-care programs through the sponsorship of different kinds of institutions (foundling homes, orphanages, infirmaries) certainly altered the Bolognese urban profile and did much to reflect their own *qualità* or social standing, but the institutions themselves ultimately did little to alleviate the real sufferings of the poor. The alleviation of suffering through symbolic means is the subject of Randi Klebanoff's study of the life-size terracotta group depicting the *Lamentation Over the Dead Christ*, by Niccolò dell'Arca, installed in the Church of Santa Maria della Vita in Bologna in 1463. She examines the individual participants in this sacred drama as representatives of the whole spectrum of human suffering over disease and death. By linking the creation of the *Lamentation* to the meditation on the Passion prescribed by the order's statutes regarding the terminally ill, Klebanoff demonstrates that the group functioned as "an encyclopedic register of the stages and character of mourning" (146). Her reconstruction of the original arrangement of the figures in the chapel evokes the intense emotional impact the tableau must have had on contemporary viewers who saw it as a form of public instruction on the social enactment of grief.

The final five essays are devoted to confraternal art in Rome. Nerida Newbigin examines the public religious spectacles held by the Confraternity of the Gonfalone in the Colosseum, while Barbara Wisch examines that group's *Crucifixion* altarpiece by Roviato Spagnuolo, made for their oratory in Rome. Again, public spectacle and private devotional objects are given separate but interconnected identities in the examination of the civic and devotional roles the confraternity played within the much larger political and urban context of the city.

The remaining essays examine the role of women in the Roman sodalities under papal sponsorship and offer a nice counterpart to the earlier essays devoted to male youth confraternities in Florence. The complex at Santo Spirito in Sassia housed the most important hospital in Europe during the Renaissance; Eunice D. Howe offers a fascinating study of the gendered activities of its *consorelle* who cared for orphans, sick females and pregnant women in need of shelter. She explains how such gendered care eventually demanded the physical redefinition of the spaces inhabited by

frati and *suore* and discusses the important role played by Pope Sixtus IV in the architectural and decorative modifications of the complex. She also details the fascinating ritual role of the architecture as a staging-ground for the parade of eligible virgins offered as prospective brides to the assembled Roman citizenry in a spectacular annual procession. Howe's analysis of the complex and how its architecture reinforced the activities of its women is an extremely important contribution to the study of gender and architecture in the Renaissance.

Charity directed to women in post-Reformation Rome was primarily concerned with meeting Tridentine edicts minimizing the public profile of courtesan culture, particularly with respect to the care and education of female orphans who were sheltered from the practice of prostitution. The essays by Lance Lazar and the late Louise Smith Bross discuss the orphanage founded by the Jesuit Compagnia delle Vergini Miserabili of Santa Caterina della Rosa in Rome. Lazar outlines the programme of social welfare instituted by the company, which provided its charges with education and skills that equipped them for marriage or the monastery. Smith Bross examines the iconography of the church decoration, devoted to the life of St. Catherine, who was presented by the sodality's authorities as the role model for their female charges. These essays demonstrate that confraternities used visual culture to shape the gradual institutionalization of public health care and social welfare in the evolving urban context, and considerably broaden our understanding of the dynamic role that corporate sponsorship played in bridging the private and public spheres of Renaissance devotional life.

SALLY HICKSON

Art History

Queen's University, Kingston

Paternoster, Annick. *Aptum. Retorica ed ermeneutica nel dialogo rinascimentale del primo Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1998. Pp. 276.

Questo è uno studio importante sulla natura e genere del dialogo nella sua evoluzione dalle origini ciceroniane al dialogo umanistico del Quattrocento, fino al dialogo cortigiano di Castiglione, in un esame dei ripieghi e delle svolte a cui viene sottoposta la forma dialogica durante la sua evoluzione ed integrazione storica.

Cicerone piuttosto che Platone, la retorica piuttosto che la dialettica, sembrano dare lo stampo al dialogo umanistico e a quello del primocinquecento. Il dialogo basato sulla retorica è un confronto aperto tra opinioni e crea la possibilità di uguale

intervento, laddove la dialettica inganna e cerca di sottomettere. Il metodo epistemico del dialogo ciceroniano si basa sullo scetticismo e sull'imparzialità, dimostrando la relatività delle opinioni e un consenso che si fonda sul verosimile. In Cicerone, il dialogo oltre che esercizio retorico, è esercizio di vita pubblica, basata sull'ideologia repubblicana dei Romani, e quindi determinata dall'*humanitas* o dal suo equivalente retorico, l'*urbanitas*. È, infatti, l'*urbanitas* quel "dispositivo di relativizzazione delle opinioni" che stabilisce l'equilibrio fra i vari soggetti parlanti. L'*urbanitas* è l'ironia ciceroniana, "un dispositivo strutturale per armonizzare le singole opinioni in opinione comune secondo l'imperativo etico del *sensus communis*". Come l'ironia socratica, l'*urbanitas* diventa un elemento conoscitivo fondamentale.

Secondo questa ottica, Annick Paternoster esamina il dialogo del quattrocento negli esempi del *De Avaritia* di Poggio Bracciolini, del *De Vero Falsoque Bono* di Lorenzo Valla e le *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino, "come *apta* divergenza". Il dialogo quattrocentesco, diversamente dall'"armonico adattamento" che troviamo nel dialogo ciceroniano, è incentrato sulla polemica. Invece di un incontro di opinioni, come in Cicerone, si ha uno scontro. In questo modo, il dialogo quattrocentesco mette in scena una diversità di opinioni, tutte degne di essere esaminate, e, quindi, tutte che si relativizzano reciprocamente. In Poggio la parola *apta* sottintende il lavoro di neutralizzazione dell'*urbanitas* che porta all'equilibrio del consenso ogni situazione disequilibrata del dialogo. In Poggio, l'interesse del dialogo sta proprio nel modo in cui dà voce all'opinione divergente. Anche per Valla, il dialogo è un esercizio retorico, luogo in cui si costruisce la conoscenza civile, dove si mette in scena il *sensus communis*. Nelle *Disputationes Camaldulenses* di Landino, il dialogo diventa l'ambito di un fine dottrinale, lo spazio verbale dove l'Alberti insegna a Lorenzo la supremazia della contemplazione. "Non più dispositivo di sapere, ma trasmissione didattica di sapere nella parola civile". L'*urbanitas*, non più ciceroniano, perde così il suo valore conoscitivo. Le lodi rivolte a Lorenzo il Magnifico sono interpretabili come un vero e proprio panegirico.

Con *Gli Asolani* di Bembo, "l'ultimo dialogo tripartito", siamo nell'epoca della Corte dove la simulazione del comportamento sarà d'ora in poi dissimulata. Con Bembo il dialogo si trasferisce in Corte, oltre che ad esibire un'altra novità: la presenza delle donne. L'altro elemento che pervade il dialogo, e che informa la cornice del dialogo, è la tematica encomistica: "la celebrazione della corte come luogo di esemplare produzione culturale e di stabile committenza." Dapprima, alla donna sembra dedicato un ruolo uguale all'uomo nella ricerca del vero, ma diventa subito chiaro che il suo ruolo nel discorso sull'Amore è solo di destinataria. La donna, infatti, è il pubblico del dialogo che non va tanto persuaso quanto divertito. Solo in quanto il dialogo viene visto come gioco, le donne stabiliscono le modalità. La posizione della donna, come pure nel *Cortegiano*, ha solo funzione da ornamento.

Il dialogo per sé si presenta come una giostra su cui i tre discorsi si sviluppano su base agonistica, in questo modo conferendo al dialogo uno statuto da festa, da intrattenimento, che come ogni altro tipo di diletto è indirizzato alla donna. La poetica sull'amore sviluppato dal dialogo, che è sapere e non intrattenimento, esclude la donna. La diversità dei ruoli maschili-femminili, è, allo stesso tempo, un dislivello tra sapere e intrattenimento, tra cornice del dialogo e discorso. Dove il discorso è alla ricerca del vero, l'altro che è in funzione dell'intrattenimento funge da vera e propria deviazione. Per *Gli Asolani*, come per *Il Cortegiano*, la discrepanza è tra l'epistemica comune o civile del dialogo quattrocentesco ed il nuovo destinatario e committente, la Corte. Ne *Gli Asolani* il dubbio non è più il perno del dibattito e generatore di sapienza come nel dialogo umanistico. Nel dialogo di Corte regna la certezza. "Non più lezione nel giudicare, come 'uso' e pratica del Mondo, ma lezione di un giudizio certo che precederà sempre l'esperienza." In questo senso il dialogo è "ammaestramento" attraverso "esempi", attraverso i tre casi d'Amore degli interlocutori. "Il dialogo è *summa*, è manuale, vero *vademecum* del viandante amoroso, sicuro di raggiungere la verità con questa guida che insegna attraverso gli esempi." Alla conclusione del dialogo, però, il vero ideale della "vera bellezza" risulta l'Amore neoplatonico enunciato dall'eremita che non appartiene alla Corte e non è realizzabile a Corte. A Corte, la verità non ha posto; il dialogo deve piacere e intrattenere. Il dialogo bembesco diventa così il luogo di un compromesso tra istanze umanistiche e istanze cortigiane.

Il libro del Cortegiano di Baldassare Castiglione continua l'evoluzione epistemica dialogica iniziata dagli *Asolani* di Pietro Bembo dove la struttura dialogica è priva di valore cognitivo. Il sapere è costituito prima del dialogo e produce bei discorsi intorno a valori a cui aderisce da sempre. Il dialogo cortigiano è completamente autoreferenziale, "è un dire cortigiano che mostra un dire cortigiano". La scelta della cornice presuppone che i valori intorno ai quali si discute sono già dati dall'inizio: dato il consenso, ora si tratta di amplificare la "realtà della Corte" secondo i modi di essere della conversazione cortigiana. Laddove il *decorum* epistemico del Quattrocento è applicabile ovunque, perché metodo di pensiero, il *decorum* cortigiano è trasferibile solo nell'ambito di Corte. Dove nel dialogo umanistico, il dialogo mette in evidenza il senso della misura e della prudenza, nel dialogo di Corte, la misura e prudenza diventano strumenti di etichetta e sono in stretto rapporto con la Corte.

Lo studio della Paternoster è un ricco e quanto mai profondo esame del dialogo pre- e post-quattrocentesco, e si vuole allo stesso tempo una valida e potenziale ipotesi di lavoro per ulteriori ricerche sul dialogo del Cinquecento. L'opposizione epistemica tra *decor* interno e *decor*, esterno fornisce un modello ermeneutico utile per comprendere l'oscillazione cinquecentesca tra modelli platonici e luciani da una parte, e il modello ciceroniano dall'altra, e cioè quello didattico dove le domande

vengono poste da chi non sa a chi sa. Nella prima categoria troverebbe parte il dialogo scientifico, utopico e quello fantastico, suggerisce la Paternoster, e il dialogo religioso nel secondo, "ultimo esponente del quale sarà la strutturazione dialogica del catechismo." La struttura dialogica che nel dialogo umanistico era metodo di socializzazione e metodo conoscitivo, è preservata appena nel dialogo cortigiano. Nel dialogo cinquecentesco, conclude la Paternoster, questa struttura viene scissa in due direzioni e trova nella parodia aretina il suo primo momento.

Aptum di Annick Paternoster è uno studio chiave non solo per l'approfondimento del dialogo rinascimentale del primo Cinquecento ma anche per future tipologie per comprendere la dinamica del dialogo come forma ed ermeneutica.. Uno studio che si situa tra i più meritevoli della dialogica rinascimentale.

MASSIMO VERDICCHIO
University of Alberta

Mauro Sarnelli. "Col discreto pennel d'alta eloquenza." "Meraviglioso" e Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento. Roma: Aracne, 1999.

This book ends by placing Giovan Battista Albèri's tragedy *Ippanda* "nella linea che ... si autoriteneva deputata ad esaltare 'l'alta commozione, tragica e solenne' attraverso l'implosione raziocinante delle principali forze letterarie, socio-culturali ed etico-politiche del secolo." Cultural closure is the understated leitmotiv of Sarnelli's study, hardly ever foregrounded. Certainly, with regard to every one of the tragedies studied, Sarnelli invokes conformity to an embattled Counter-Reformation creed based on an omnipotent divine providence and a hierarchical order balanced by divine grace and human freewill and repentance, and the influence of the dramaturgy of the Jesuit Colleges is a constant point of reference.

Sarnelli describes Albèri's work as pitched to the aristocratically elevated end of the spectrum of permissible issues (171), though not with the undifferentiatedly highflown style, much closer to the norm, of the tragedies of Giovan Battista Andreini (28). And some attention is paid to the theatrical space itself and its audience. But the overwhelming thrust of the book is to document exhaustively the textual, or intertextual, 'implosion' characterizing Italian tragedy just after the turn of 1600, its palimpsestal character in drawing authority by a tight interweaving of verbal echoes and a repertoire of stylistic tropes from a self-validating stylistic canon taking in Sophocles, Euripides and Seneca, the mid-Cinquecento Italian tragedians, the whole

Petrarchist tradition and the Italian heroic epic of Ariosto and, more especially, Tasso, with less frequent resort to other Latin classics and to Dante. This excess of stylistic display, related to Marino's ideal of 'meraviglia,' is derived from a particular interpretation of the *thaumastōn* which Aristotle's Poetics presented rather in terms of the surprising but convincingly inevitable turns of tragic plotting. The Senecan excess of horror pursued by Speroni and Mannerist tragedy, on the other hand, is converted, in this transition towards the Baroque, into an excess of pathos (particularly in Prospero Bonarelli's *Solimano* and *Medoro Incoronato*) read as *liricizzazione* by Bonarelli's successors. Unlike the *Ippanda*, with its grimly uncompromising focus on guilt, whose outstanding qualities were only recognized since its relatively recent rediscovery by Federico Doglio, the other tragedies examined here by Sarnelli (also including Antonio Decio da Orte's *Acripanda*, published in 1592, but written earlier, and Francesco Bracciolini's more classicizing *Evandro*, 1612, *Alpalice*, 1613, and *Pentesilea*, 1614) were all canonical in their own time, and some, like *Solimano*, right through the eighteenth century, though now largely lost from sight (Decio and Albèri not even coming in for a mention in *Letteratura Italiana* Einaudi).

Indeed, Milton, in his two pages prefaced to *Samson Agonistes*, famously proclaimed that "In the modelling therefore of this Poem, with good reason, the Antients and Italians are rather follow'd, as of much more authority and fame." In thus side-stepping the towering but barbarian genius of his predecessor, Shakespeare, Milton was inscribing his work into the same canon as the tragedians discussed by Sarnelli, and explicitly invoking the 'authority' which is a key concept in it. (Less to the point is the traditional suggestion that Andreini's *Adamo* may have helped to inspire *Paradise Lost*). Yet Milton's *Samson* shows remarkable homologies with Della Valle's *La Reina di Scotia*, a work mentioned only in passing in Sarnelli's book, which sets out to map certain lines of force rather than to survey the field. Della Valle's tragedy stands out strongly as highlighting the very issues that remain in the background in Sarnelli's book - the overwhelming questions of the age - and as saying what is left unsaid by other tragedians. It appears to share the safety of distance - the never-never land - which Sarnelli points out is common to all Italian tragedies (86), yet Mary Stuart's Scotland is really next door to David Rizzio's and Della Valle's Savoy; the religious strife of the day is at the centre of the action; almost without precedent (saving perhaps Aeschylus's *The Persians* and Albertino Mussato's *Ecerinis*), *La Reina di Scotia* is instant tragedy, written close upon the heels of the events described; and what is more, in the earliest extant draft, dated New Year's Day 1591, it challenges social hierarchy in the character of the Soldato (subsequently excised). That the play was buried in almost total silence for three hundred years is yet more evidence that it attempted to tackle issues that were non-negotiable in post-Tridentine Catholic Europe. Della Valle's tormented masterpiece is one of the extremely few works in its

epoch (Bruno's works, in another genre and field, being the other, and more shocking exception) where the otherwise clean *caesura* between textuality and power is frayed and becomes visible. Sarnelli does remark of Bonarelli that his style betrays "l'ansia poetica, conoscitiva etc. promanante da tutto l'universo culturale del secolo" (119), but to demonstrate this ansia in concrete links between tragic texts and their socio-historical contexts, if it can be done, would be the work of another book.

JOHN GATT-RUTTER

Vaccari Professor in Italian Studies

La Trobe University (Melbourne)

Domenico Basile. *Il pastor fido in lingua napoletana*. Ed. Gianrenzo P. Clivio. Rome: Benincasa, 1997. Pp. xxvi, 328. Volume XI of the series *Testi dialettali napoletani*.

Students of Neapolitan linguistic and literary history will undoubtedly embrace the publication of *Il pastor fido in lingua napoletana*, the first critical edition of Domenico Basile's 1628 Neapolitan rendition of Battista Guarini's famous pastoral drama (1589), published roughly three decades earlier. Basile's *Pastor fido* is the twelfth work to appear in the series *Testi dialettali napoletani* (twenty-three volumes are anticipated for the series), launched in 1983 by Enrico Malato, and published by Benincasa of Rome.

The presentation and layout of the volume reflect the standards established for the series, which aims not only to produce philologically reliable editions but to appeal to a broad readership. The *Pastor fido* is prefaced by a substantial introduction (xi-xxii) and bibliography (xxiii-xxvi); the Neapolitan text appears with a parallel Italian translation and explanatory notes (1-311); the volume closes with philological notes on the edition ("Nota al testo," 313-320). What makes this volume (and others published in the series) extremely accessible to specialists and non-specialists alike is, of course, the parallel Italian translation, intentionally literal, and the excellent notes, both of which appear at the bottom of each page, immediately following the Neapolitan text. Both the translation and the notes are referenced according to the line numbering of the Neapolitan text, thus leaving the Neapolitan version unencumbered while ensuring that the translation and the notes are conveniently at hand.

Clivio's "Introduzione" contains a thorough and insightful discussion of *Il pastor fido* as a literary work and as a translation, of its importance within Neapolitan literary history, and of its contribution to our understanding of the lexical history of

Neapolitan. Little, unfortunately, is known about Domenico Basile, including, as Clivio (xiii) points out, whether or not he knew his contemporaries Giambattista Basile and Giulio Cesare Cortese, writers whom we have long identified as the representatives of the golden age of Neapolitan literature.

From the perspective of literary history, the importance of the *Pastor fido in lingua napoletana* is that it marks the beginning of a noteworthy trend in Neapolitan literature, in which writers sought, through translation, to give a Neapolitan voice to Tuscan, Latin and Greek works, in an effort to elevate Neapolitan to literary legitimacy (cf. Perrone in Oliva 1977: xvi). As Clivio explains (xii-xiii), Basile's translation, published in 1628, constitutes "la prima importante traduzione in napoletano—priva quindi di un solido terreno di esperienze precedenti su cui poggiare—alla quale, in maniera più o meno palesamente avvertibile, si rifaranno quasi tutti i traduttori seguenti." (Among the translations which followed Domenico Basile's *Pastor fido in lingua napoletana*, are Gabriele Fasano's translation of Tasso's *Gerusalemme liberata* in 1689, Nicola Stigliola's translation of the *Aeneid* in 1699, and Francesco Oliva's translation of Tasso's *Aminta* in the early 18th century.) As a translation, the *Pastor fido* aims neither to be "una traduzione fedele" of Guarini's work nor to reproduce Guarini's "tono aulico;" rather, Basile's "impegno consiste, sì, nel piegare il linguaggio parlato ad una funzione estetica, ma con piena autonomia stilistica rispetto alla "letterarietà" del capolavoro guariniano" (xvi). From a linguistic point of view, as Clivio (xv-xvi) makes abundantly clear, the striking feature of the *Pastor fido* is the lexicon: it offers a record of numerous forms, variants and expressions rarely or never encountered or explained in the available Neapolitan dictionaries.

The critical edition is based on the *princeps*, from 1628; in fact, the only other edition available is that published by Giuseppe Maria Porcelli, in 1785, in his *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, justifiably deemed unreliable by the editor (cf. xiv). In accordance with the criteria established by Malato, the series' editor, Clivio's critical edition is "conservative," and interventions are kept to a reasonable minimum: standardization of punctuation, corrections of obvious oscillations in spelling, some "modernization" of the orthography (cf. ahead). Specialists will be interested to note that, although Porcelli's edition is not the basis for the critical edition of the *Pastor fido*, important references to it are found throughout. Clivio points out significant cases of Porcelli's divergence from or adherence to the lexical forms of the *princeps*. For example, we are informed that Basile's *arbaggià* "arrogance" is an archaic variant of *arbascia*, the form cited by Porcelli and found in several Neapolitan dictionaries (156).

The notes provide not only invaluable linguistic information, but clarify historical contexts, toponyms and cultural references, all of which assist the reader in comprehending a work to which the author gave a decidedly Neapolitan veneer. By way

of example, we cite from the explanations for the toponym *la Volla* and for the expression *fare Marco Sfila*: *Volla* “è nome di una località presso Porchiano . . . Dalla *Volla* proveniva una buona parte dell’acqua che si introduceva in Napoli . . .” (63); *fare Marco Sfila* “che ricorre anche in Basile, *Lo cunto* . . . significa “scappare,” “svignarsela,” e deriva da uno dei soprannomi del brigante Marco Sciarra, famoso sulla fine del XVI secolo, che nel 1600—impotente a fare fronte a forze superiori—abbandonò i suoi uomini i quali mutarono il nome in Marco Sfila . . .” (84).

It must be noted, however, that in the *Pastor fido*, as in all other editions of 17th century texts published under the aegis of Enrico Malato, evidence of a significant orthographic convention adopted by Neapolitan writers has been virtually eliminated. 17th century writers used two graphemes — *sb* and *sci* — to represent ostensibly the same sound, that of the palatal sibilant /ʃ/: *sb* when the sound is derived from Latin FL; Tuscanizing *sci* when the sound can be attributed to any other etymology. In his critical edition of Cortese’s *Opere poetiche* (Rome: Ateneo, 1967), Malato “modernized” the use of these graphemes—by eliminating all cases of *sb*, presumably because it represented the same sound as that indicated by *sci*—and has maintained this practice in both series of Neapolitan texts of which he has been general editor (*Collezione di testi napoletani* (Rome: Bulzoni), *Testi dialettali napoletani*). There is strong evidence which suggests that this “modernization” by Malato was, regrettably, premature; a study of *shi* and *sci* in Giambattista Basile’s *Lo cunto de li cunti* (A. L. Moro, “The use of *shi* in *Lo cunto de li cunti*,” forthcoming) shows that the use of both graphemes reflects a need to maintain not merely an etymological (and arguably negligible) distinction, but rather a phonetic one. It is unfortunate that this evidence has been suppressed, and relegated to a brief mention in the “nota al testo,” not only in the *Pastor fido* (cf. Clivio 318: “si è ammodernato in sc- il digramma *sb*”) but in numerous other texts.

This consideration aside, the critical edition of the *Pastor fido* constitutes undoubtedly a remarkable contribution to Neapolitan studies. This work is an indispensable source for those interested in the reconstruction of Neapolitan linguistic, particularly lexical, history. Moreover, the publication of Basile’s *Pastor fido* fills a substantial lacuna in our understanding of the literary landscape of early 17th century Naples.

ANNA L. MORO

McMaster University

Elio Providenti. *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo.* Roma: Salerno Editrice, 2000. Pp. 246.

“Come accadde che Pirandello, un uomo dalle profonde tradizioni risorgimentali, di orientamento radicale, sensibile alle istanze sociali di fine secolo, potesse in un certo giorno del settembre 1924 dichiarare la sua fede fascista nutrita in silenzio, e proclamarla pubblicamente?” (pg.109). È il quesito da cui è ovviamente partita questa lucida, concreta e quanto mai stimolante indagine del Providenti.

Un Pirandello non solo politico ma addirittura fascista ha sempre costituito, si sa, una grossa spina per la critica pirandelliana. Come conciliare la sua presunta fede fascista col relativismo assoluto della sua opera? Come interpretare le sue improvvise inversioni di rotta (Aderisce al fascismo nel '24 e tre anni dopo lacera la tessera del Partito scaraventandone a terra i pezzi con il distintivo davanti allo stesso Segretario del Partito. Appare tra gerarchi in divisa fascista o di Accademico d'Italia, nello stesso tempo non gli sfugge il grottesco delle uniformi gallonate e delle buffe adunate (C'è qualcuno che ride)? Troppo semplice e spicciativo pensare all'umano errare nella valutazione delle cose e degli uomini, al consueto uomo capriccioso seppure geniale, o addirittura mutevole a seconda dei favori concessi o rifiutati (in questo caso il finanziamento al suo Teatro dell'Arte).

C'è per noi un episodio importante nella vita del Nostro non sempre sufficientemente ricordato. Quando il 12 giugno 1926 venne chiesto a Pirandello da un giornalista di Bergamo se fosse fascista egli rispose: “Io sono fascista e non da ora; sono trent'anni che faccio il fascista” dove in quel fare il fascista egli indicherebbe chiaramente non tanto la fedeltà ad un regime, a un credo specifico, a una forma fissa, quanto un atteggiamento, un'attitudine, un rapporto nei confronti della vita di ordine più esistenziale che politico. Qualora volessimo poi interpretare alla lettera quella data, dovremmo risalire al giugno del 1896 quando Mussolini non aveva ancora compiuto il tredicesimo anno. Da cui si può facilmente dedurre che il termine fascismo aveva per Pirandello un'accezione diversa da quella comunemente attribuitale. Il pur filofascista Interlandi, va ugualmente ricordato, esprimeva su L'Impero il 23 settembre 1924: “La intuizione pirandelliana della vita politica è sostanzialmente fascista (e tale era anche prima che il fascismo si definisse) in quanto nega i concetti di assoluto e afferma la vitale necessità della continua creazione di illusioni, di realtà relative” per cui, capovolgendo a questo punto la situazione, Pirandello potrebbe addirittura apparire l'ispiratore del movimento fascista!

L'avversione di Pirandello verso la politica tout court è di solare evidenza fin dal 1912 con la novella L'imbecille, ribadita dieci anni dopo con l'atto unico. L'imbecille evidenzia la relatività e le contraddizioni di qualsivoglia partito politico nella stessa misura in cui Così è si vi pare intende coglierle nelle situazioni umane. Monarchici,

repubblicani, socialisti sono inesorabilmente collocati uno accanto all'altro nel reciproco tentativo di eliminarsi a vicenda; l'eliminazione di un partito politico vale esattamente quella di un altro.

Come entrare, allora, e più concretamente, nell'animo pirandelliano scavando nel tormentoso percorso delle sue contraddizioni nel tentativo di capire meglio le ragioni di quell'atteggiamento? Il Providenti, con questa laboriosa ricerca, ha dato, secondo noi, la risposta più esaustiva e, crediamo, definitiva sull'argomento. L'impolitico è definito "un viaggio non soltanto nella storia di un uomo, ma anche nella storia della sua generazione ..., l'anno conclusivo dell'unificazione". Come è ormai nel suo costume, Providenti parte ancora una volta dalla storia a cui dedica ben metà del libro con pagine illuminanti sull'Italia umbertina e giolittiana, quindi sull'Era fascista. Domina qui lo storico con un'inesausta documentazione, districandosi pazientemente nel vasto quanto intricato mondo politico. Nulla è trascurato. Lo spazio dedicato al Campanozzi, al Marchesani, autentiche mino-monografie, come ad altre figure minori, potrebbe sulla prima apparire eccessivo se non fosse per approfondire e ulteriormente illustrare i complessi e alternanti giochi politici che continuamente creavano nel paese sconcerto e disordine. "Dall'antica ostilità verso i governi della destra chiusi e repressivi ... si era passati all'avversione per i governi della sinistra, ben poco diversi dai precedenti e più spesso impotenti e corrotti" (pg.23) sicché "per tanti giovani non rimaneva altro che l'avversione alla politica" ... "La giovinezza sarà dunque all'insegna di ideali di giustizia vilipesi e di attese frustrate" ... Anche Pirandello "un personaggio incapace di calcoli e vittima spesso piuttosto della propria dabbenaggine ... vissuto nell'attesa sempre delusa di buon governo e d'onestà," si troverà con gli altri, anzi in prima fila, in costante stato di rivolta. La sua adesione al fascismo si può spiegare solo in questa luce, a maggior ragione quando "... nel 1921 il fascismo era ancora un fenomeno sostanzialmente incognito e inclassificabile per l'ambiguità delle sue posizioni, che andavano dal rivoluzionarismo e dall'estremismo antiborghesi ... all'antisocialismo del periodo ... In tal modo il fascismo, privo com'era di matrici culturali e forte soltanto dei retaggi di arditismo e di aggressività, della guerra, si offriva a ogni possibile interpretazione" (pg.117).

La seconda tesi sostenuta dal Providenti è che "L'itinerario al fascismo di un radicale individualista, di un antigiolittiano viscerale quale Pirandello fu, passa necessariamente per la prima guerra mondiale. È lì, nell'adesione a una guerra creduta l'ultima del Risorgimento, combattuta per l'interposta persona del figlio Stefano ... è lì, nella continuità delle tradizioni garibaldine, che egli manifesta una fede silenziosa, scevra da pronuciamenti politici, in un fervido rapporto con i compagni di suo figlio ... Siamo al crocevia del XX secolo che, nel ripudio delle certezze ottocentesche, supplisce alla mancanza di esse con l'esaltazione del successo e dell'azione ... e inventa le avanguardie, si chiamino esse futurismo, espressionismo astrattismo o altri -ismi, tutte ricon-

ducibili al fondo irrazionale e volontaristico dei tempi nuovi" (pg.109). Non Pirandello politico, fascista dunque, ma semmai impolitico, illuso, ingenuo, malaccorto.

Così si spiegherebbe la sua inverosimile difesa di Mussolini dopo il delitto Matteotti. "Alla viltà di chi fino a ieri aveva brigato col potere e che ora si dileguava fiutando la tempesta, a questo Pirandello reagiva contrapponendovi il suo sdegno anarcoide e solitario" (pg.132). Oltretutto "l'adesione di Pirandello al fascismo, d'impronta tilgheriana, rientrava nella normalità di un diffuso consenso" (pg.128) ...e "... tutti vedevano come un passaggio obbligato la *æcura* fascista ... tranne alcune eccezioni tra i socialisti e tra le organizzazioni operaie e contadine" (pg. 123). Né mancavano d'altronde simpatie oltre confine: "... Chamberlain e Churchill [erano] estimatori dell'ordine da lui riportato" (pg.185).

Sarà col placarsi del "furore dei sentimenti" che Pirandello capirà il vuoto del fascismo. "Dentro questo regime non c'è proprio nulla. E forse questa è la sua fortuna, o almeno la garanzia della sua durata. Perché, non avendo dentro più nulla, ognuno può riempirlo di ciò che vuole, come certi tubi vuoti che non cascano mai appunto perché vuoti" (pg.202) Allora "... la sua avversione al fascismo diventerà stabile, motivata dall'arroganza e dall'arrivismo dei suoi esponenti, senza tuttavia mai interrompere quel filo sottile che lo legava a Mussolini." come testimonierebbe la corrispondenza con Marta Abba. (pg.135) ...Un rapporto, dunque, "di odi et amori tra l'antico pessimismo nei confronti della politica e il machiavellismo della fedeltà al mito" (pg.153).

Ugualmente interessante quanto sorprendente è l'ultimo capitolo per l'accento alla possibilità di un ritorno (?) di Pirandello alla fede religiosa. In una lettera del 10 gennaio 1935 scrive infatti a don Giuseppe De Luca "Sono contento di essermi incontrato con Lei-e spero che la vedrò ancora. Io ho una fede in Dio, non so se vera per Lei, prete, ma fermissima, alla quale ho dovuto ubbidire, offrire dolorose rinunzie."

Questa dichiarazione, svincolata da ogni religiosità confessionale e suggeritagli dalle sue antiche radici deistiche e laiche non era diversa da quella che del pari qualche tempo dopo, l'11 maggio 1935 faceva al Mignosi: "mi basta, dentro il mio cuore, sapere che non ho mai voluto nulla per me dal mio lavoro, e che sono stato uno strumento puro, credo, nelle mani di Qualcuno sopra di me e di tutti. Il resto non ha importanza." Il volume si conclude con la storia tragicomica della traslazione delle ceneri di Pirandello da Roma ad Agrigento.

La serietà delle precedenti indagini del Providenti trovano ancora una volta conferma in questa nuova ricerca che per ampiezza di visione e novità di approccio non esitiamo a considerare fondamentale nella critica pirandelliana.

ANTONIO ALESSIO

Cardiff

Markey, Constance. *Italo Calvino. A Journey Toward Postmodernism*. Gainesville, FL: U of Florida P, 1999. Pp. xxi, 168.

Constance Markey, *Italo Calvino: a Journey toward Postmodernism*. Pubblicato nel 1999, questo testo di Constance Markey rappresenta una ulteriore testimonianza del successo critico che Italo Calvino riscontra in Nord America. Rigorosamente organizzato in ordine cronologico, questo volume, per diretta ammissione dell'autrice (xv), intende perseguire tre diversi obiettivi: innanzitutto, essendo concepito come sorta di introduzione generale alla vita e alle opere di Calvino, il testo si rivolge in primo luogo a chi intende compiere i primi passi nello studio del corpus di questo straordinario scrittore; in secondo luogo, intende favorire lo studio e la lettura di Calvino in lingua inglese, fornendo accurati riferimenti bibliografici delle diverse edizioni inglesi; infine, e questo probabilmente rappresenta l'aspetto più interessante dell'intero volume, esso intende dare un resoconto quanto più dettagliato possibile delle diverse influenze straniere che contribuirono a costituire il background letterario di Calvino, e dal quale egli trasse di continuo suggestioni e idee sempre nuove.

Il testo viene a comporsi di sei capitoli, preceduti da una cronologia bio-bibliografica (xvii-xxi) che da subito ci indica chiaramente le intenzioni della Markey: seguire cioè un ordine diacronico che dia esattamente il senso della evoluzione e del "viaggio" letterario dello scrittore italiano, dai suoi primissimi esordi per arrivare alle sue opere più mature. Il primo capitolo, "The author and his works", è di natura introduttiva, e oltre a dare al lettore un resoconto biografico (la sua nascita in Cuba e il trasferimento in Liguria, il rapporto con i genitori e il diretto contatto con il regime fascista, gli anni della collaborazione con la Einaudi e il tormentato rapporto con il Partito Comunista), traccia al contempo una linea evolutiva delle sue opere che partendo dal Neorealismo e dai racconti sulla Resistenza, e passando attraverso una fase Modernista, arriva a quelli che la Markey chiama "final journeys" (23), periodo contrassegnato da testi maturi quali *Se una notte di inverno un viaggiatore* e *Palomar*.

Il secondo capitolo, "First Steps in Neorealism", ripercorre le primissime tappe della carriera di Italo Calvino e il suo controverso rapporto con il Neorealismo, soffermandosi in particolare su *Il sentiero dei nidi di ragno*, testo ben più complesso di quanto a prima vista molti critici credettero. Lucida è in questo senso l'analisi della Markey che, oltre a ricordare le possibili influenze di scrittori quali Mark Twain e Carlo Collodi, giustamente si preoccupa di mettere in rilievo quegli elementi che dividevano Calvino dal "mainstream" neorealistico (come ad esempio la scelta del "fanciullo" Pin in qualità di narratore e testimone delle vicende in atto), identificando nella dimensione favolistica di questo testo il primo indizio della seguente evoluzione letteraria dello scrittore. "Modernist Travels", titolo del terzo capitolo, tratta l'attitudine modernista di alcuni testi quali *Marcovaldo*, ovvero. *Le stagioni in città*

o La speculazione edilizia, opere che unitamente ad altri brevi racconti “mark one more step in what can now be easily recognized as the general dynamic of Calvino’s work: its restless movement from the tangible to the abstract, or better said, from the mundane to the mythic” (49). Ovviamente, un passo decisivo in questo senso fu compiuto con la pubblicazione dei tre testi della trilogia de *I nostri antenati*, e cioè *Il Visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*, oggetto della discussione del quarto capitolo (“Fantasy Adventures”), e nei quali la Markey intravede i primi inequivocabili segni del postmodernismo calviniano: “the trilogy” scrive l’autrice, “marks a significant change in Calvino’s literary direction as he now strides decisively away from the world of realism toward the imaginative frontier of post-modernism” (85).

Il capitolo quinto, dedicato alle “otherworld explorations”, è senza dubbio fra i più interessanti dell’intero volume in quanto, oltre a presentare la consueta introduzione tematica e critica alle opere calviniane (in particolare *Cosmicomiche*, *Il zero*, e *Il castello dei destini incrociati*) dedica anche alcune utili pagine al fenomeno post-modernista, individuandone figure e tratti generali che rappresentano delle indicazioni fondamentali per comprendere lo sviluppo della narrativa di Calvino di quel periodo. Il “viaggio” di Constance Markey attraverso l’universo di Italo Calvino si conclude poi con uno sguardo alle sue ultime opere: *Le città invisibili* la cui cornice si basa su *Il milione* di Marco Polo, *Se una notte di inverno un viaggiatore*, ritenuto dall’autrice “the author’s last word” (120) sul ruolo della letteratura nella società post-moderna, e *Palomar* il cui omonimo protagonista viene definito dalla Markey “the definitive Calvinian watcher and the author’s final and most compelling image of contemporary man” (120).

In definitiva, pur essendo un testo dalle dimensioni contenute il volume di Constance Markey si fa apprezzare per la sua chiarezza espositiva e strutturale, dove non mancano i riferimenti critici e bibliografici e, pregio maggiore dell’analisi della Markey, dove non mancano i riferimenti a tutti quegli autori (Borges, Kafka, Beckett, Twain, solo per citarne alcuni) le cui opere influenzarono profondamente i gusti letterari di Calvino. Insomma, un testo ideale a nostro parere per tutti coloro che, dovendo muovere i primi passi nel mondo calviniano, necessitano di uno strumento introduttivo capace di fornire le prime indicazioni critiche concernenti l’opera di questo grande scrittore.

PAOLO CHIRUMBOLO
University of Toronto

***The Legacy of Benedetto Croce. Contemporary Critical Views.* Ed. Jack D'Amico, Dain A. Trafton, and Massimo Verdicchio. Toronto: U of Toronto P, 1999. xiv, 244.**

L'oggettivo declino degli studi filosofici e la contemporanea crisi della cultura spingono, come forse è accaduto in altre epoche, a ripensare i classici, a ritrovare ciò che ci lega ai protagonisti della nostra tradizione culturale. È bene, dunque, che tre prestigiosi studiosi, Jack D'Amico, Dain A. Trafton e Massimo Verdicchio, abbiano pubblicato un volume su Benedetto Croce, il maggior filosofo italiano ed uno dei maggiori del nostro secolo.

Non possiamo dar conto di tutti gli interessantissimi ed acuti saggi che il volume contiene per motivi di spazio: ci fa piacere, perciò, mettere in luce alcuni contributi che privilegiano una interpretazione non legata ai vecchi, talvolta logori, luoghi comuni. E' sicuramente rilevante, ad esempio, l'interpretazione di Finocchiaro, del rapporto Croce-Mosca, pensatori entrambi liberali pur provenienti da tradizioni filosofiche distanti. E' particolarmente interessante che Finocchiaro rompa con l'antico pregiudizio circa la presunta responsabilità di Croce nello svalutare le scienze. Così non è, infatti, e basterebbe pensare che la moderna epistemologia, si pensi a Prigogine o a Morin, ripercorre oggi itinerari simili a quelli tracciati dal filosofo napoletano all'inizio del secolo. Allo stesso modo, è da sottolineare l'accento del Trafton alla complessità del pensiero storiografico di Croce, che già nella sua *Storia del Regno di Napoli*, concepiva la storiografia sia come un momento del pensiero sia come un orientamento per l'azione etico-politica. Come per la questione delle scienze, anche in questo caso si tratta di sconfiggere un vecchio pregiudizio che etichetta Croce come uno storicista legato al solo passato.

Massimo Verdicchio rintraccia nel giovanile interesse del filosofo italiano per le storie e le leggende napoletane il seme di quella che sarà la preoccupazione profonda e costante del Croce maturo per il metodo filosofico e storiografico, per la distinzione fra verità ed errore, per il nesso teoria-prassi, il suo impegno contro i cattivi maestri.

Altrettanto importante è il tentativo, a noi sembra riuscito, di David D. Roberts di inserire il pensiero di Croce, soprattutto la sua idea della storia come giudizio che prepara l'azione, nel dibattito filosofico contemporaneo, presentandolo come precursore di quelle tematiche, affrontate da Gadamer, Kuhn, Rorty, Foucault, Derrida, che sono state e tutt'ora sono, emblematiche del nostro tempo.

Volto a rintracciare i legami fra il presente e l'influenza che la filosofia di Croce ha svolto nella storia del pensiero, è anche il saggio di Edmund E. Jacobitti che analizza alcuni momenti fondamentali dello storicismo crociano quali quello per cui l'intuizione è alla base della vera conoscenza, che è sempre storica, o il rifiuto della filosofia della storia che, negando validità al concetto di inevitabilità, affida all'indi-

viduo la libertà, e la responsabilità, di scrivere la storia e non solo di interpretarla.

Altri saggi sono interessantissimi, come quelli dedicati al rapporto fra Croce e Napoli di Jack D'Amico, Thomas Willette e dello stesso Massimo Verdicchio. E' un peccato poi non poter dar conto, per il breve spazio, dei saggi di Myra Moss e di Renata Viti Cavaliere, esperte studiose di Croce, su Collingwood e sulla teoria del giudizio. Ciò che si può dire, concludendo, è che il pensiero del filosofo dello storicismo, per tanti aspetti inattuale, proprio in virtù della sua inattualità può rappresentare un punto di riferimento per la filosofia in crisi. In fondo gli avversari di Croce si sono dissolti, dal sociologismo allo psicologismo, dallo strutturalismo al neomarxismo, dalle neometafisiche deboli allo scientismo neopositivista. Da vent'anni vi è un grande vuoto che non si riesce ancora a colmare. In questi momenti di crisi si cerca sempre nei classici un punto di partenza per ricominciare a pensare. E Croce è stato l'ultimo classico della filosofia contemporanea. Per la vastità delle sue indagini e la sia pure travagliata coerenza del suo sistema, una sorta di Aristotele dei nostri tempi: dal quale ci si doveva allontanare, anche con durezza, ma al quale si dovrà tornare, con prudenza e umiltà.

ERNESTO PAOLOZZI

Healey, Robin. *Twentieth-Century Italian Literature in English Translation. An annotated Bibliography*. Toronto, Buffalo, London: Uof Toronto P, 1998. P.p. xxx+605.

To test a dictionary for validity, one often searches some obscure or rarely used word to see how a particular editor or compiler has treated it. If we apply this admittedly unscientific method to the present work, Dr. Robin Healey will pass the test with flying colours. For example, if a researcher just happens to be interested in a minor author, say Annie Vivanti (1868-1942), and also just happens to know that there is a translation of one of her poems (and she was not known for the poems written by her as much as for the famous verses by Carducci about her), that researcher could "test" the bibliography for this particular reference. This is precisely what I did. I was most impressed to find that entry #8607 reported the inclusion of the poem in the anthology entitled *The defiant muse : Italian feminist poems from the Middle ages to the present: a bilingual anthology*. But the entry is much richer than a mere title and description of the book. The individual authors represented in the anthology are listed, their translators noted; there is an additional note informing the researcher of the paucity of English-language editions of the works of the poets

of *The defiant muse*, a comment by a reviewer and finally, a listing of the North American libraries where this book may be found. Such careful and painstakingly detailed attention given to a minor author bodes well for this volume. Not surprisingly then, *An Annotated Bibliography*, does not disappoint; rather it becomes even more impressive.

While the tone of Dr. Healey's preface is light and conversational, his aims in compiling this bibliography are clearly scholarly. In his Introduction, he writes that he hopes to provide "as complete a record as possible of the distinct editions of published translations of Italian fiction, poetry, plays, screenplays, librettos, journals or diaries, correspondence, and some personal narratives, belles-lettres, and associated works, wherever these translations might have appeared." (p.xiii). He includes editions from various countries, not limiting himself to Great Britain and the United States, although these are the countries from where the greater number of publications derive. He notes that very few of the 1400 or so entries have been successes in popular markets. It is here that we see the true value of his work: well informed, thoroughly researched and clearly presented, this volume will prove to be a bibliographic source that Italianists specializing in 20th century literature will turn to repeatedly.

The Introduction sets the historical context of the volume with much information not only about the translations but also with important ancillary data regarding previous similar bibliographies. The entries themselves are listed in alphabetical order, grouped into decades (an excellent aid in setting the literary context). They are followed by various indices: Author, Title, Translator, Editor, Publisher and Periodical. They are further enhanced by reproductions of selected book jackets and covers. While not all the entries are consistent, many present additional biographical and/or critical information. As Healey points out in the Preface, there are some omissions (among them, alas, Annie Vivanti's own translations of her work into English). To remedy these, or to correct errors, he invites the reader's participation by providing an email address.

This volume has clearly been prepared with much care, and is, given Healey's invitation for reader involvement, a work that will continue to be enriched. It is unfortunate that those who are not specifically in the field of 20th century Italian literature will probably never enjoy the study simply for the pleasure of its readability.

ANNE URBANCIC

University of Toronto

***The Cambridge History of Italian Literature.* Eds. Peter Brand and Lino Pertile. Cambridge: Cambridge UP, 1996, rpt 1999. Pp. 701.**

This elegantly produced single volume overview of Italian literature from its origins to 1990 should find a welcomed home on anyone's bookshelf. Whether student, scholar, or general reader, one will discover in this work a concise, yet thorough history of a thousand years of vernacular Italian writing presented in learned, yet pleasantly readable essays by some of the most eminent contemporary Italianists in the English-speaking world. The volume is further enriched by a map of contemporary Italy, a chronological chart of political, literary, and "other" events, an excellent selected bibliography of primary and secondary sources, and a rich index of names. It can thus serve as a reference tool for a variety of scholarly needs.

The essays themselves are arranged chronologically. They begin according to the standard divisions by centuries – "Origins and Duecento," "Trecento," "Quattrocento," "Cinquecento," "Seicento," "Settecento." Then, with "The Age of Romanticism (1800-1870)" acting as a pivot, they suddenly turn into politically framed divisions – "The Literature of United Italy (1870-1910)", "The Rise and Fall of Fascism (1910-45)", "The Aftermath of the Second World War (1945-65)", and "Contemporary Italy (since 1956)."

Within each essay, the general overview of each literary age is subdivided as best fits that particular period. Thus, Jonathan Usher's excellent chapter on the "Origins and Duecento" views the literary output of the first centuries from the three basic perspectives of "The Earliest Evidence" of Italian vernacular writing, "Poetry" and "Prose." For the essay on the "Trecento," instead, the editors rightly chose to divide the period into separate essays on "Dante" (by Lino Pertile), "Boccaccio" (by Pamela D. Stewart), "Petrarch" (by John Took) and "Minor writers" (by Steven Botterill). In devising subcategories for subsequent chapters, however, the editors soon introduced some interesting new twists. Letizia Panizza's essay on the "Quattrocento," for example, interjects a study of "Power, patronage and literary associations" between the standard subsections on "Humanism" and "Vernacular writing." Similarly, Franco Fido's superb essay on the "Settecento" makes room in the exact middle for a short but incisive subsection by David Kimbell on "Opera." And while Giovanni Carsaniga's essay on "Romanticism" returns to an "authors" approach (Monti, Foscolo, Leopardi, Manzoni – and who could deny the importance of these figures?), it does finish with a second fine essay by David Kimbell, this time on "Opera since 1800." Robert Dombroski's essay on "Writer and society in the new Italy" for the chapter on Italian literature in the period 1870-1910, includes a subsection on *Cuore* and *Pinocchio*, two wonderful works that form part of every Italian child's reading but which rarely, if ever, are included in a history of Italian literature. Finally,

John Gatt-Rutter's chapter on "The Aftermath of the Second World War (1945-65)" includes sections on "Naples and the urban south," "The death camps" and "The female subject." By virtue of these additions to the canon, the reader is gently nudged towards a wider, more cultural, and more political understanding of the history of Italian literature.

The select bibliography at the end of the volume is keyed to the chapters and to their major figures. It provides a listing of standard critical editions for the major authors in each section as well as some of the most significant critical studies available on them. It seems special attention was paid to ensuring a good representation of English-language criticism, and this is commendable.

With a volume such as this, it can be both easy and difficult to find fault – easy, because any decision by the volume editors or by the contributors to include or exclude something will inevitably lead reviewers to cry foul; difficult because the volume is so well conceived and the essays so well written that few could hope to do better. That said, let me cry foul about one small point: the map.

It is historically misleading to provide, at the beginning of a volume such as this, a political map of post-1945 Italy, as if to imply this is the Italy whose literary history we are about to discover. The Italy this map illustrates, with its particular set of political borders and regions, simply did not exist for any but the last fifty years in the ten centuries of history this volume covers. The editors should have placed this map at the beginning of the final chapter (the post-1956 period), and they should have placed appropriate historical maps of the Italian states at the beginning of each of the previous chapters so as to indicate the political entities and cities that played an important role in the culture of that particular time. Aside from being historically incorrect, foremost of the volume, the post-1945 map does not suggest, for example, the long-term political unity of the South during most of the literary history of "Italy," or the great physical extension of the Republic of Venice along the Dalmatian coast, or the centrality of the Papal States in Italian geography and history, or the co-existence within a Tuscan setting of the republics of Florence, Siena, and Lucca. Nor does it show the political imprint of non-Italian powers such as Aragon, Spain, France, or Austria who owned and ruled large portions of the peninsula for significant periods of time. Neither does it show the presence of cities and territories that were for centuries integral parts of an Italian culture, cities such as Pola "presso del Carnaro / *ch'Italia chiude e suoi termini bagna*" (Inf. IX, 113-14), or Tommaseo's Sebenico (camouflaged in its brief appearance on p. 447 under its current Croatian name of Šibenik), or Garibaldi's Nizza, or of D'Annunzio's Fiume. The editors, in short, have succumbed to the current misconception that the historic setting for Italian literature can be circumscribed by the post-1945 borders. A corollary to this misconception is the official silence that has descended on the literature of memory, or of exile and-

persecution produced by Italian writers from Venezia-Giulia and Istria – and here I am thinking in particular of the works of Gianni Stuparich, or of Pierpaolo Luzzatto Fegiz's *Lettere da Zabodaski*, Giacomo Scotti's *Goli Otok*, Marino Mengaziol's *Terra rossa*, or even the Maldobrie series by Carpinteri and Faraguna.

Apart from the question of the map and its corollary, this volume is an excellent reference work on the history of Italian literature. It provides clear information on authors and movements and offers thought-provoking insights into the larger questions that affected the development of an Italian literary culture from the nineteenth-century Indovinello veronese to Dacia Maraini's *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990).

KONRAD EISENBICHLER

Victoria College

University of Toronto

Angelo Principe and Olga Zorzi Pugliese, *Rekindling Faded Memories: The Founding of the Famee Furlane of Toronto and Its First Years (1933-1941). Ravvivare ricordi affievoliti: La fondazione e i primi anni della Famee furlane di Toronto*. Toronto: Famee Furlane of Toronto, 1996. Pp. 164.

Angelo Principe, per molti anni incaricato presso l'Università di Toronto (Mississauga Campus), ha condotto numerosi e qualificati studi sulla comunità italiana di Toronto e sulle numerose associazioni culturali operanti in Canada sin dai primi decenni del secolo. Olga Zorzi Pugliese, docente di letteratura e cultura rinascimentale presso l'Università di Toronto, dove attualmente dirige il Department of Italian Studies, autrice del volume *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale* (Roma: Bulzoni, 1995), di saggi su Baldassar Castiglione e Ludovico Ariosto, traduttrice, in inglese, del *De professione* del Valla e, in italiano, del *De falso credita e emendata Constantini donatione* sempre del Valla, ha avuto genitori attivi nella associazione friulana, della quale, nel volume, viene ricostruita la storia del primo decennio, quando in Italia imperava il Fascismo, attraverso una documentazione inedita, frutto di un intenso lavoro di ricerca.

L'emigrazione massiccia dal Friuli-Venezia Giulia riguardò prima l'Europa centrale, poi, dagli ultimi anni del secolo scorso, l'America meridionale e settentrionale e, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, il Canada (e, in particolare, Toronto e dintorni).

A Toronto, nel 1933, fu fondata l'associazione della Famee Furlane, divenuta ora

un importante punto di riferimento anche culturale. I primi tre presidenti furono Giuseppe De Carli, Dante Colussi-Corte e Antonio Tosoni. In mancanza di documenti relativi agli anni Trenta, per la maggior parte smarriti o distrutti, piuttosto che affidarsi alla memoria alquanto sbiadita dei pochi superstiti e/o dei familiari, parenti e amici, gli autori dell'interessante volume hanno preferito ricostruire gli eventi attraverso i giornali locali dell'epoca ritrovati, tra i quali spiccano *Il messaggero italo-canadese*, diretto da uno dei fondatori della Famee Furlane, Dante Colussi-Corte, del *Bollettino italo-canadese*, portavoce del Consolato, e del *Progresso italo-canadese*. Non sono stati comunque trascurati neppure i giornali di lingua inglese, *Globe*, *Mail and Empire*, *Star* e *Telegram*.

Negli anni Trenta esistevano conflitti nell'associazionismo italo-canadese, dovuti soprattutto alla pretesa, da parte di ogni associazione, di ottenere un riconoscimento di privilegio, rispetto alle altre, dal Fascio Principe Umberto di Toronto. I tentativi operati dal Vice-Console Giovanni Battista Ambrosi, giunto a Toronto nel 1929, di convincere le diverse associazioni della comunità italiana a confluire nel Fascio, fallirono.

Il Fascio chiese ed ottenne di far parte del Comitato Intersociale, una federazione delle associazioni comunitarie già affermate. Non avendo però ottenuto la modifica dello Statuto per consentirgli di avere la precedenza nelle sfilate, preferì uscire dal Comitato che ebbe, tra l'altro, il merito di aver dato inizio, nel 1930, a corsi di lingua italiana. La comunità, comunque, si spaccò in due tronconi, quello egemonizzato dal Console e dal Fascio locale e quello che "non si piegò agli ordini di Roma" (14).

Gli Autori si soffermano sulla distinzione, negli anni Trenta, di tre diversi schieramenti associativi: quello che si riconosceva nel Fascismo; quello apertamente antifascista (il Circolo Giuseppe Mazzini, il sindacato dei sarti italiani; la sezione italiana della Canadian Commonwealth Federation e la "Orange" Loggia Garibaldi); quello "formato dalle associazioni socio-ricreative e di mutuo soccorso che, gelose della loro indipendenza, si opponevano alle pretese fasciste", adottando, contro i tentativi di egemonia del Regime, l'artificio del rispetto del proprio Statuto che sanciva l'*apoliticità* e la *areligiosità* di ciascuna di esse (15). Cosicché, di fronte ai tentativi sempre più insistenti e ricattatori delle autorità consolari ("Chi non è con noi è contro di noi", ebbe a dire nel 1934 il Console Generale), il termine "apolitico" a Toronto assunse, nell'ambito delle comunità italo-canadesi, il significato di "antifascista".

A quest'ultimo schieramento appartenne la Famee Furlane, fondata il 5 marzo 1933 da un nucleo di friulani, per la gran parte emigrati in Canada negli anni Venti, quindi con esperienza del Fascismo. Si spiega così la precisazione, nell'articolo 3 dello Statuto, della estraneità, da parte della Famee Furlane, ad ogni "concezione politica e religiosa".

Originariamente la Famee Furlane fu ideata come associazione socio-ricreativa con

finalità di "coltivare e perpetuare quelle salde virtù della stirpe friulana che si compendia nel trionfo di famiglia, onesto lavoro e semplicità di vita" (22-23). La mutua assistenza, anche per la profonda crisi economica, venne dopo.

Gli anni 1931-1935 furono difficili, per non dire tragici, a causa della depressione economica che provocò il fallimento di numerose imprese e della popolarissima azienda bancario-commerciale di Francesco Tomaiolo.

Nel 1934, da quando si evince da un comunicato pubblicato nel *Bollettino*, non mancarono le interferenze consolari nell'Associazione: il che provocò non pochi contrasti, implicitamente confermati dal richiamo—effettuato dal Presidente della Famee Furlane in una lettera di replica al predetto comunicato—allo Statuto sociale e quindi all'elemento qualificante di esso, costituito dall'indirizzo "apolitico e areligioso" del sodalizio.

Nel 1935, per effetto delle elezioni interne, si verificò un vero e proprio sconvolgimento nella distribuzione delle cariche direttive, da cui vennero allontanati il Vice-Presidente Pietro Rodaro, suo figlio Remigio e il futuro genero Luigi Tortolo. Noti antifascisti ottennero, per consenso, le cariche più rappresentative. Venne nominato, infatti, Segretario Dante Colussi-Corte, democratico di sinistra, e Vice-Presidente Cipriano Tortolo, socialista.

Una riprova delle fratture interne all'associazione è costituita dal distacco dalla Famee Furlane del Friuli Football Club, su cui aveva influenza il giovane atleta Remigio Rodaro. Il gruppo giovanile aveva legami con il Fascio locale, come si desume dalla partecipazione assidua alle iniziative del gruppo da parte di Jacopo Massimo Magi, nel 1934, l'anno dei dissensi, Segretario del Fascio di Toronto Principe Umberto. È significativo inoltre il fatto che il Circolo Colombo—considerato la culla del Fascismo a Toronto—, dopo aver, nel biennio 1933-1934, ospitato le riunioni mensili e le feste della Famee Furlane, non figurò più quale punto di riferimento per l'Associazione Friulana, che si avvale dei locali della Chiesa di Sant'Agnese.

Il pomo della discordia fu certamente la lettera inviata, nei primi giorni di novembre del 1934, dal Console a tutte le Associazioni italo-canadesi per chiedere una raccolta di fondi finalizzata alla costruzione della Casa d'Italia a Toronto, per la quale il Governo italiano aveva stanziato una somma iniziale di L. 5.000. De Carli fu costretto ad aderire formalmente al Comitato per il progetto "Casa d'Italia" per evitare di compromettere i parenti italiani e sottoporli al rischio di rappresaglie. Convince pertanto l'ipotesi avanzata da Angelo Principe e Olga Zorzi Pugliese, secondo cui lo scontro verificatosi all'interno della Famee Furlane fosse avvenuto tra un gruppo che voleva aderire all'appello del Console e la maggioranza che vi si opponeva, dal momento che l'Associazione Friulana non apparve citata in nessuna delle liste in cui venivano inclusi i nomi di individui e sodalizi che offrivano denaro o giornate lavorative per la Casa d'Italia, inaugurato poi nel 1936.

Nel 1935 la Famee Furlane si trasformò da associazione a carattere socio-ricreativo in sodalizio di mutuo soccorso. Bisogna tener presente che l'assistenza mutualistica era vitale per gli emigrati in quanto, prima che entrasse in vigore il sistema assicurativo degli anni Sessanta, le spese mediche erano costose e quindi il mutualismo era popolarissimo tra gli appartenenti a tutti i gruppi nazionali o etnici. Non a caso nel 1936 si verificò un incremento notevole delle iscrizioni alla Famee Furlane.

Sempre nel 1936 venne fondato il "Gruppo Filodrammatico Friulano" che ebbe il merito di effettuare un intenso programma con la ripresa di un vasto repertorio in vernacolo: commedie soprattutto. Le finalità non erano solo ricreative ma anche educative e culturali. Nel maggio del 1936 furono rappresentate due commedie, *L'ultime Serenade* di Costantino Smaniotto e *Feminis* di Anute Fabris, la prima seria e patetica, la seconda di gaia comicità. Il 18 dicembre dello stesso anno fu rappresentata la commedia *Il liròn di siôr Bòrtul*.

Nel 1938 fu fondata la Società Femminile Friulana che il 29 aprile del 1939 organizzò un ballo-banchetto per "donne sole", un'iniziativa di stampo femminista.

Angelo Principe e Olga Zorzi Pugliese, riguardo ai tre organismi associativi autonomi, ma legati alla Famee Furlane—il gruppo giovanile, l'associazione femminile e il gruppo teatrale—precisano:

[...] È comunque da sottolineare, che fino al 1939 circa si verificò una espansione delle organizzazioni italo-canadesi in generale. Il successo del fascismo agì da elemento stimolante sia sui fascisti sia sui loro avversari. Gli eventi di quel periodo (il volo transoceanico di Italo Balbo nel 1933, la settimana italiana all'Università di Toronto del 1934, la vittoria della guerra etiopica del 1935-1936, la guerra civile in Spagna 1936-1939 e l'asse Roma-Berlino nel 1937), pur nella loro tragica negatività, tennero gli italiani all'estero e, quindi, gli italiani a Toronto, in uno stato di eccitazione e di febbrile attività. Si creò pertanto una sorta di sfida o gara tra i tre schieramenti associativi di cui abbiamo parlato sopra, attivando in ogni sodalizio tutte le energie di cui disponeva. Questo entusiasmo si rifletté positivamente anche sulla comunità friulana [...] (32-33).

Infatti, il Gruppo Filodrammatico intensificò la sua attività con la replica, avvenuta il 22 gennaio del 1938, della commedia *Feminis*, seguita da uno "scherzo-monologo", probabilmente di sua creazione, di Pietro Flabiano, "conosciuto nell'ambito comunitario friulano col soprannome di Pieri Mat (Pietro il Matto) per via della sua vena canzonatoria e claunesca" (41). Purtroppo di Pieri Mat—che si inserisce a pieno titolo nella tradizione burlesca del leggendario Jacum dai Zeis, al secolo Giacomo Bonutti (1855-1921), su cui nel 1995 è apparso un libro di Angelo Covazzi, *Jacum*

dai Zeis (Udine: Ribis)—niente di concreto è rimasto, al di là dei numerosi aneddoti su di lui tramandatisi di padre in figlio all'interno della comunità friulana del Canada. Nel maggio del 1939 fu rappresentata la commedia *L'amôr nol vien mai vieli* (l'amore non invecchia mai) di Giuseppe Marioni. Nel dicembre dello stesso anno, sempre del Marioni, fu rappresentata la commedia *Il canocial de contesse*, con cui il Gruppo Filodrammatico Friulano "chiudeva un capitolo importante nella storia della società e del teatro italo-canadese" (44). All'attività socio-ricreativa della Famee Furlane dettero un contributo importante anche i musicisti Alceo Vanini e Amilcare Zanini. Sono questi gli "anni pionieristici" della Famee Furlane, quando:

...nella parte genuina della comunità italiana, tutto, dalla cucina alla musica, dal teatro alle danze, aveva il buon sapore casareccio. Era questo aspetto di vita sana, semplice e faticosa che accomunava i friulani ai siciliani, e gli uni e gli altri ai calabresi, ai toscani, agli abruzzesi, ai campani, ai piemontesi ecc. Era questa dimensione di vita provinciale o, meglio, preindustriale, che accomunava gli emigranti delle diverse regioni d'Italia, come rami dello stesso tronco. Negli anni Trenta, la Famee Furlane riuscì a tenersi fuori dal marasma politico che sconvolse la comunità italiana; e col suo sviluppo organizzativo e le sue attività socio-culturali in senso strettamente regionale riuscì meglio di quelle organizzazioni che ostentavano l'italianità a conservare viva la cultura dell'Italia reale: contadina e operaia, laboriosa e onesta (45-46).

In Appendice si trovano documentati profili biografici di alcuni membri del primo Comitato Esecutivo della Famee Furlane (Pietro Rodaro, Giacomo Bratti, Luigi Mezzavilla, Emilio De Monte, Sante Piccini, Remigio Rodaro, Alessandro Tambosso, Luigi Tortolo, Alceo Vanini, Antonio De Biasio, Ottavio Vatri, Cipriano Tortolo, Luciano De Zorzi), a testimonianza dell'attaccamento al Friuli e, nello stesso tempo, dell'apertura alla nuova patria di adozione, il Canada.

Sempre in Appendice è stata collocata un'interessante documentazione tratta dai periodici dell'epoca, di lingua italiana e inglese. Tra essa spiccano i resoconti dettagliati, di cui uno in lingua friulana (90-91), della visita di Primo Carnera a Toronto, avvenuta nel luglio del 1931, e il testo di un nostalgico componimento poetico (*Il ciant de lontananze*) di Ercole Carletti (1877-1946), musicato da Carlo Conti, apparso, nel 1930, in prima edizione ne *Il strolic fiurlàn*, con la dedica "Ai furlàns vie pal mont", ovvero ai friulani emigrati.

La collaborazione della friulana Olga Zorzi Pugliese e del calabrese Angelo Principe, finalizzata alla—storicamente e culturalmente fondata—rievocazione della vita associativa di una delle comunità più importanti presenti in Canada, è la testimonianza di una preziosa unità di intenti, lodevolmente superatrice di campanilismi

ad arte riesumati, che rendono purtroppo ancor più mefitica l'aria della madrepatria in questo scorcio, tutt'altro che eroico ed esaltante, di secondo millennio.

ROCCO MARIO MORANO

Accademia Cosentina

Alexander Nagel. *Michelangelo and the Reform of Art*. Cambridge: Cambridge U P, 2000. Pp. Xvi, 303.

Michelangelo's reputation as one of the definitive artists of the Renaissance, together with Da Vinci and Raphael, was long thought to rest on pure genius. We now know how important the work of an early publicist like Vasari was in establishing that reputation for genius, but still like to believe that genius means creation *ex nihilo*, or, at most, *ex classico* – thinking of the inspiration which many Renaissance artists, thinkers, and writers drew from the ancient Roman past. Vasari may not have coined the term *rinascimento*, but he certainly popularized it as a process by which Roman models inspired a movement towards an enlightened future, and he set up Michelangelo – divine, inspired, unique – as the heroic realization of this thrust forward. We have so adopted Vasari's way of thinking that we may be surprised to realize how much Michelangelo took inspiration from late medieval models, or deliberately used archaic forms to promote religious reform. In this significant work, Alexander Nagel challenges us to think outside of familiar dichotomies and see Michelangelo as an artist whose manipulation of past and present goes far beyond the Vasarian model. As much as he employed new forms and techniques, Michelangelo was troubled by the loss of interiority and reverence in religion and aimed to recover these through a selective appropriation and reinterpretation of archaic forms drawn both from the ancient classical and the recent christian past. As the artistic developments of the quattrocento challenged traditional religious imagery, Michelangelo aimed with a form of archaism to revive and reform them. His experiments in painting, drawing, and sculpture worked dynamically with past and present, and evolved over time from hope and determination to melancholy regret. Nagel sets Michelangelo's evolution in the context of artistic developments of the fifteenth and sixteenth centuries both in Italy and in Northern Europe, and offers abundant illustrations to a wide range of artists in order to trace this development.

Nagel focuses on Michelangelo's treatment of the dead Christ. He deals first with altarpieces, then moves to the new form of presentation drawings, and turns finally to the late sculptures. Altarpieces had been the high point of easel painting, but their

usually static compositions (as in the *sacra conversazione*) were overshadowed in the Renaissance by the active scenes in history paintings produced for the galleries of private patrons. By the end of the Quattrocento, altarpieces were being re-shaped by those narrative conventions. The result was altarpieces that depicted action which was about to move out of the frame and, by extension, out of the sacred space that the altar defined. Michelangelo aimed to reconnect the altarpiece with its liturgical setting by restricting narrative movement in such a way as to emphasize its relation to the altar. By the 1530s, Michelangelo moved in a new direction in part through his relation with Vittoria Colonna and the circle of spirituali around her. In line with this group's refined aesthetic sensibility and emphasis on spiritual interiority, he moved away from the public institutional altarpiece to the presentation drawing, a new category of drawing which took it not as a preliminary sketch but as a finished work in its own right. Understood in this new way, the drawing could become the focus for intensely personal spiritual meditation, particularly when it featured such themes as the Man of Sorrows and Pietà. Yet the hope of the spirituali for a union of the aesthetic and the spiritual could not be sustained long beyond the end of the 1540s, when the politics of reform moved towards more dogmatic statements of religious truth and so marginalized those who found truth in ambiguity or interiority. Michelangelo retreated into the very personal message of the late Florence and Rondanini Pietà sculptures, stripping the more modern forms without restoring the earlier, and thus expressing the difficulty of reform by depicting the incomplete and fragmentary – what Nagel calls “a slow iconoclasm.”

This is not an introductory study. These notes give only a hint of the complex arguments advanced by Nagel in a densely argued work that assumes a high level of familiarity with art historical scholarship of the twentieth century and with the technical language of that scholarship. Yet it is a rich mine of insights which, like Michelangelo's own procedure in the late sculptures, strips away the accretions of later mythmaking in order to depict an artist all the more complex, paradoxical, and irreducible.

NICHOLAS TERPSTRA

University of Toronto

Paolo Cherchi. *L'Alambicco in biblioteca: distillati rari*. A cura di Francesco Guardiani e Emilio Speciale. Ravenna: Longo Editore, 2000. 374pp.

L'Alambicco in biblioteca: distillati rari, by Paolo Cherchi of the University of Chicago, is an extraordinary collection of 25 essays arranged by historical period. The intention of the editors is to pay homage to Professor Cherchi by demonstrating his wide range of interests and knowledge. As Guardiani and Speciale point out, *L'Alambicco* gives "un'idea della storia e della geografia degli interessi e del sapere del filologo e del critico: dai Provenzali all'ultimo Novecento, da Cervantes a Goethe, da Isidoro di Siviglia a Pound, e ancora, dalla trattatistica alla poesia lirica, dall'epica al *romance*, dalla novellistica alla tragicommedia" (1). Yet this collection is also meant as a testament to the principle followed by Cherchi in his research. The editors tell us that, for Cherchi, "sia nel leggere che nello scrivere vige la regola ... del rifiuto delle regole, che sono invece create e ispirate volta per volta dal testo in esame" (2). And as the author himself states in his introductory essay ("Da Marx a chi?"), "non esiste un metodo valido per ogni tipo di lettura, ma il metodo deve essere dettato dal testo che leggiamo." The reading of a text, he continues, is "ragionevolmente 'sana' quando ... il metodo applicato è dettato dalla lettura stessa" (11). Professor Cherchi's philological method is thus geared toward the "ricostruzione storica" of texts, and this, the author claims, is the starting point for other fields of research, such as cultural and gender studies (11-12).

The following sample of chapter titles contained in *L'Alambicco* conveys the wide range of subjects treated by Cherchi: "Stile isidoriano e 'oralità' dei cantari;" "Omaggio a Guittone (1294 / 1994);" "Gerione;" "Petrarca a 63 anni: una sfida alle stelle; ma...;" "*Dispositio* e significato nel sonetto LXVII del *Canzoniere* di Petrarca;" "Quattro glosse al *Libro de buen amor*;" "Il re Adone;" "Alcune note per un commento al *Candide*;" "Una ballata di Goethe e una poesia di A.S. Novaro;" "Lettura de *I Pastori* di D'Annunzio;" "Pound and *The Spirit of Romance*."

A closer look at several essays reveals the extraordinary depth of Professor Cherchi's interests and learning. "From *controversia* to *novella*" supports Andreas Jolles's thesis that the *novella* is linked to the classical controversy. Cherchi analyses the controversies of the Elder Seneca and the Pseudo-Quintillian in order to show how brief narrative elements in orator's debates gave life to the short story. The long and influential tradition of the controversy did indeed meet "the medieval penchant for controversial themes" (127), but it also inspired Renaissance forms (130). Cherchi concludes by reminding the reader that the influence of the controversy still requires scholarly attention, for "in the late Renaissance all types of controversy, classical, courtly and humanistic, inspired novellas," not to mention drama (130-31).

In "Onomastica nella *Celestina*: tragicommedia del sapere inutile" Cherchi provides an excellent example of how his philological methodology can lead to highly suggestive and insightful readings of a text. He examines the use of proper names in Rojas's *Celestina* to show how they indicate a significant contradiction in the work as a whole, one involving a "mescolanza di registri alti e bassi ... di elementi comici e tragici" (169). This mixture suggests the impossibility of any harmony between words and ethical values, between "il mondo dei segni e la realtà etica" (170). If modern tragedy, born with Ibsen, derives "dalla mancanza di veri conflitti, dal senso dell'inutilità della vita, dal vuoto dei valori" (171), then *Celestina*, a tragedy "del sapere inutile," is precisely "una tragedia di questo tipo" (171).

In the highly readable "Il tempo degli amanti e il carro di Febo" Cherchi suggests that "la categoria in cui meglio s'iscrive l'amore lirico-cortese è quella dell'eternità, non quella del tempo" (133). The poetry of the troubadours lacks any sense of time as *chronos*: "L'amore del trovatore è intelligibile solo se è sempre, in ogni attimo, identico a se stesso" (133). Cherchi goes on: "L'amore del trovatore esiste senza scadenza, senza principio e senza fine; è un amore il cui senso del tempo coincide tutt'al più con quello del movimento circolare, di un perpetuo ritorno al principio, di una perenne ripetizione di se stesso" (133-4). We get a different conception only with Dante (*Vita Nuova*) and Petrarch (*Canzoniere*), who transform love into personal experience. The idea of love as the psychological reconstruction of an "itinerario amoroso-sentimentale nel tempo" is, however, inconceivable for the troubadours (134). Cherchi's reflections lead to an analysis of the presence in authors such as Boccaccio, Chaucer, Shakespeare and Marino of the *serena*, the lyrical genre treating the lover's desire to be with his / her beloved during the night, and thus to move from time to eternity.

The theme of time is revisited, but on a different level, in "Il 'klendario' di Garzoni. Riflessioni sul concetto di tempo e l'enciclopedismo," one of two papers on the theme of the encyclopedia, or the "cycle of *paideia*." Cherchi points out that Tommaso Garzoni's *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) is different from the *Encyclopédie* of the French Enlightenment insofar as the latter measures time not as *durata*, as the *Piazza* does, but as *progrès*. For Garzoni, present and past are contiguous, and the use of chronology in the *Piazza* entries confirms this fact. Garzoni's work suggests not a utopia but a very real city grounded in history (186). The idea of progress, by contrast, distances past from present. If the idea of time as *durata* makes the past as actual as possible, then the notion of time as *progrès* makes the past appear as a discontinuous process.

In "Il Canto VII del *Purgatorio*" and "Il giuramento 'onesto' di Attilio Regolo" Cherchi deals with another theme that has occupied his interest: the evolving significance of "onestà". He traces the term back to *De finibus* and *De officiis* of

Cicero, who defined it as "il sommo bene, il bene spirituale che si persegue per se stesso e non come mezzo ad un fine ulteriore" (79). Cherchi applies his understanding of the meaning this term has had for both ancient and Christian worlds to the two essays named above, on the Sordello episode in *Purgatorio* VII, and on Metastasio's *Attilio Regolo*.

Professor Cherchi's essays are quite simply fascinating and challenging reading for anyone working in Italian Studies today. As the editors suggest in their preface (6), *L'Alambicco* provides students of the discipline with an opportunity to climb onto the shoulders of a giant, and to look further afield to new areas of research.

MARIO D'ALESSANDRO
University of Toronto

Eugenio L. Giusti. *Dall'amore cortese alla comprensione. Il viaggio ideologico di Giovanni Boccaccio dalla "Caccia di Diana" al "Decameron"*. Milano: LED (Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto), 1999. Pp. 188.

Rinvenire tra la molteplicità di temi e di stili, propri della produzione giovanile di Boccaccio, "un comune denominatore- permette, secondo Giusti- di costruire un modello ideologico diacronico di cui sia possibile individuare le fasi di sviluppo" (9) di quella stessa produzione. Questo, che costituisce l'*incipit* del primo capitolo del suo denso testo "Dall'amore cortese alla comprensione", è in realtà elemento che attraversa tutta la suggestiva ricerca che Giusti compie sull'opera di Boccaccio. Egli è teso a ritrovare elementi di continuità che connettano ciò che la critica tradizionale è tesa a dividere. Si tratta di superare quella rigida dicotomia secondo la quale Boccaccio, la sua biografia e produzione letteraria risultano divise in due fasi radicalmente separate (87). Sotto le superficiali differenze si celano, invece per Giusti, comuni denominatori che è compito della critica rinvenire. L'espressione letteraria, come forma, si correla al sistema del mondo quale ideologia. Questa rappresenta le concezioni di una società che cerca i modi del suo rappresentare. Ma ideologia è termine problematico che porta con sé la sua critica. Il complesso dei modi va assunto sino all'estremo limite della sua crisi. L'amor cortese, che funge da elemento unificante della produzione giovanile, da un lato si presenta nella ripetitività di temi e strutture narrative, dall'altro sancisce la distanza tra la finzione letteraria e i suoi reali contesti. La donna, fissata quale "segno" di bellezza, all'interno di una relazione asimmetrica che la vede irraggiungibile, finisce per essere sublimazione letteraria di una

realtà sociale esattamente rovesciata.

Entro uno schema "a priori" il giovane Boccaccio inserisce personaggi non ancora in grado di reperire la loro identità tramite il rapporto tra il sé e l'altro, incapaci di concepire il "destino" quale relazione tra il limite, insito nelle vicende, e il loro umano cambiare di segno, che sarà invece la cifra matura del *Decameron*. Il rapporto con la realtà si risolve, infatti, alla radice in rapporti di rappresentazione: non cose ma parole, non stati di cose ma lingua nel suo essere sistema di segni. La relazione tra identità, destino esalvezza si iscrive, in Boccaccio, entro questa cornice linguistica. Così l' "Elegia di Madonna Fiammetta" rappresenta il momento di crisi dell'ideologia cortese, la fissazione dell'amore in sofferenza che, più che aprirsi all'altro, ripiega su di sé divenendo non sublimazione della bellezza quanto raffigurazione del dolore che essa porta con sé. L'asimmetria del rapporto non trova linguaggio adeguato. Il sogno, la visione mandata da "gl'iddii", che condensa gli eventi nelle loro figure simboliche è lì per riannodare l'interrotta vicenda dei segni. Il sogno, se interpretato, è in grado infatti di "spiegare" la sofferenza e, attraverso le parole, di alleviarla, curarla. Il linguaggio muto, chiuso nel dolore, tramite il sogno e la sua comprensione, si apre e incontra l'altro, ovvero il soggetto stesso della sofferenza colto nelle sue comunicanti divisioni. Quest'orizzonte del sogno, ristretto in *Fiammetta*, diviene pervasivo nel *Corbaccio*. La visione onirica qui più che fungere da premonizione è indice di ripetizione (51). Essa, rispetto al conscio, lavora per amplificazione e il sognatore è colui che è nobile non tanto di nascita, quanto d'animo. Amore e visione onirica è tema già presente in Dante, solo che in questi il sogno si iscrive entro un quadro di trascendenza, mentre in Boccaccio, diversamente, tutto avviene nell'immanenza del suo procedere. Qui Giusti rileva opportunamente il carattere contraddittorio dello "spirito" che incarna la visione di sogno del *Corbaccio*. Il suo essere "docente" non è esente da opposizioni inconciliabili. La dimensione del suo vedere onirico si dà attraverso avverbi di luogo di per sé contraddittori (72).

Non solo lo spazio, luogo della misura, è colto nel suo limite di crisi, ma anche i nomi, nella loro continua variabilità connotativa, perdono di assolutezza e dunque di verità, insenso forte. In realtà il linguaggio del sogno, originariamente nato per ripristinare il rapporto interrotto tra *signum* e *res* mostra che, nel suo essere terapia, esso non è luogo della verità dell'interpretazione quanto dell'interpretazione come atto. Il carattere apparentemente negativo del *Corbaccio*, la sua indeterminata "apertura" (84) se è da ricondurre alla crisi di referenzialità dei termini, al loro, se si vuole, essere semiosi infinita, dall'altro pone sé quale immagine adeguata del sogno stesso, del suo essere appunto illogico, contraddittorio, mescolanza di basso e alto, di ordinario e sublime, di azione e reazione, di perdono e vendetta. Lo "spirito" incarnando questo sistema di contrasti, mostra come la sua veridicità sia completamente inscritta nella sua stessa contraddittorietà: in quell'orizzonte paradossale esso appare

appunto vero. Giusti esplora il rapporto tra il *Corbaccio* e il *Decameron* attraverso paralleli intertestuali assai convincenti. L'esame tematico rivela erisponde alle questioni filologiche relative alla datazione stessa del *Corbaccio*. Nel *Decameron* il sogno, più che rappresentato viene interpretato. Lo statuto di verità non attiene ad una esclusiva corrispondenza con il mondo dei fatti. La "premonizione" è elemento del sogno tra gli altri (118). Lì la visione viene sì compresa ma, in generale, la problematicità del riferimento dei termini permane. Anche nella parola della novella infatti, il rapporto tra segni e cose non è assoluto, bensì relativo (141). La variabilità dell'interpretazione onirica del *Corbaccio* volge, nel *Decameron*, alla soggettività della scrittura assunta quale atto creativo. L'equivalenza tra scrivere e dipingere riporta quelle pratiche entro la libertà creativa che è loro connaturata (147). La soggettività compositiva trova l'analogo in quella interpretativa. Una stessa parola, una medesima novella, ricorda Boccaccio, dà adito a diverse interpretazioni così l'analisi interminabile del sogno, la variabilità dei termini che lo compongono e dei loro possibili significati, si riproduce nelle novelle tramite il loro commento. Colui che narra rimanda a coloro che ascoltano, le sue parole ritrovano senso in questo incontro, ma differenti ascoltatori ritrovano diversi sensi. Anche la novella allora, consegnandosi alla ricezione dell'ascoltatore - lettore, vede l'insieme dei segni che la compongono, mutare di significato a seconda del soggetto che l'accoglie. Narrare nel *Decameron* è parola che radicalmente si erge contro la morte. Il morbo della peste è lì, nel suo atto di origine, al quale si oppone la sanità della lingua. La sua funzione terapeutica non consistenell'oggettivo riannodare parole e cose, ma nel soggettivo riflettere tale legame. Lo stimolante e approfondito testo di Giusti vede il *Decameron* come un superamento-comprensione rispetto al carattere aperto, irto di contraddizioni, proprio del *Corbaccio*. Una sottile e convincente analisi rinviene numerosi ed opportuni collegamenti tra i due testi e finisce per essere suggestiva proposta filologica. Ma, a ben guardare, dietro la problematicità ed il contesto linguistico del *Decameron*, sembra riaffiorare, sotto mutate spoglie, lo spirito "aspro" del *Corbaccio*. Anche qui il racconto nell'opposizione tra fatti e parole sembra risolversi nell'estinzione di quest'ultime (67). Fare atti prima che dire parole sposta semplicemente il piano del problema su cui la questione del senso è collocata, la sua plurima intenzionalità, senza risolverla. Laddove vi è racconto il conflitto delle interpretazioni appare inevitabile.

PAOLO CIANFRONE

University of Toronto

Hawkins, Peter S. *Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination.* Stanford: Stanford UP, 1999. Pp. 378.

Boyde, Patrick. *Human Vices and Human Worth in Dante's Comedy.* Cambridge: Cambridge UP, 2000. Pp. 323, illustrations.

After a first reading of the *Divine Comedy*, one might be tempted to suggest that Dante's great vision, at its most essential, is about judgment. After all, we are confronted canto after canto with sinners and saints whose individual lives are assessed, evaluated and catalogued in accordance with Christian law. But a closer inspection reveals that Dante's book is not so much about judgment as it is about sentencing. Indeed by the time the pilgrim approaches the gates of Hell, the verdicts are in – guilty or not guilty. As we progress alongside the pilgrim, what we the readers learn is not so much whether or not the crimes were committed but the consequences that the accused have suffered as a result. In many respects then, what Dante presents is a sentencing digest, a legal compendium or catalogue of sins and good deeds and the factors that affected the determination as to the proper punishment or reward. Here, extenuating circumstances, exculpatory gestures and attempts to mitigate the damages are noted, glossed and ruled upon. All are then taken into account in deciding the length of the sentence and where the time should be served. Dante's encounters with the various souls he meets throughout the three canticles can be treated as a case study in which the punishment, probation or reward of each subject is administered in accordance with a carefully considered body of precedent. Each comparison with others who have committed similar sins stands as Dante's nod to the Barrister's argument by analogy and every personal detail Dante offers with respect to the individual in question, highlights the factors that we are to consider in determining the appropriate sentence. And herein lies the essence of Dante's approach to justice – differentials in worth and differentials in vice (in both the act, and in the individual) result in differentials in punishment and reward.

That degrees of sin and virtue, in vice and worth should exist in Dante's system, suggests a subtle yet important aspect of the Comedy's basic project. Dante's spiritual system is much more akin to the temporal administration of justice than it is to Christ's approach to forgiveness demonstrated in the Gospel story of the adulteress who is told simply to "sin no more." (*John* 8:11) Moreover, the great esteem in which Dante holds Justinian, whose codification of Roman law earned him not only Dante's respect but a privileged spot in heaven, provides evidence of Dante's efforts to create a continuum between the Roman temporal empire and a heavenly empire "onde Cristo è romano" (*Purg.* 32:102)

It is within this context that we can best assess two recent books on Dante, both of which take a somewhat juridical approach to the creation of Dante's legal system

as manifested in the *Commedia*. The first of these, Patrick Boyde's *Human Vices and Human Worth in Dante's Comedy*, approaches the methodology set out in Dante's *ratio decidendi* from a rather unique and refreshing standpoint. Boyde, Serena Professor of Italian at Cambridge, introduces his work with a brief word on the importance of context, in which he makes explicit that the key to reading Dante is understanding how Dante uses, what Boyde terms, "proportional comparison." This kind of comparison reflects Dante's propensity to look for "likeness" in events, in character and in context in order to assign value to actions. As Boyde moves into Part One of the book and an examination of Dante's system of "Authority, Reason and Order," he underscores the importance of order in Dante's system of punishment and reward. He proposes that Dante's system of order derives from the medieval principles of division and numeration, often figured as a tree whose branches and leaves represent a descending hierarchy of whatever values are being considered. The interplay of these two elements, proportional comparison and order, suggests Boyde, are what ultimately give shape to Dante's book of precedent.

Having established the structure of Dante's decision making process, Boyde then explores the manner in which Dante approaches the many literary documents that colour the text of the *Commedia*. But beyond considering how these various works are absorbed and configured within Dante's own text, Boyde also considers the method Dante uses to test the authority and veracity of these authors. The use of the "quaestio," the method used by Dante to establish the authority of a work, embodies a process, Boyde points out, that is also associated with judicial examinations and interrogations. (25) Thus Dante's process of assessing the value of his authorities is akin to the determination of which cases will be sufficiently relevant or carry enough judicial weight (authority) to be considered in the sentencing process. Having put the various authors to the question and selected those whose works will be absorbed into his own masterpiece, Dante employs a method of ordering that clearly recalls the reclamation and sorting process undertaken by Justinian and his committee of jurists in compiling the *jus civile* in the sixth century. Boyde points out that another ordering method used by Dante has its source in Thomas Aquinas's *Summa Theologiae*, which also uses legal methodology, presenting arguments that Boyde likens to "the judge's summing up." Similarly Aquinas draws conclusions in a manner resembling legal writing prompting Boyde to refer to such conclusions as "the judgment." (34, 36)

Having established the underlying judicial nature of Dante's determination process, Boyde then examines those elements that Dante considers in his assessment. Of particular interest is Boyde's treatment of how Dante deals with competing values, such as Aristotelian versus Christian values, in assessing the appropriate penalty. Boyde also explores how Dante compares and orders the various virtues and vices with

which he is confronted, as well as Dante's notions of "justice." Finally in a move likely intended to underscore his legal reading of the *Commedia*, Boyde presents us with a "case study" in which he, convincingly, demonstrates how Dante's methodology is applied in a particular instance, the case of Ulysses.

Peter S. Hawkins' approach to the judicial process of the *Commedia* is quite similar in conception though quite distinct in its execution. Hawkins, a professor at Yale Divinity school, has focussed on Dante's reading and absorption of earlier texts in the process of creating, what Hawkins suggests is a testament of his own. The term is rife with possibilities but within a legal context it immediately evokes the notion of a document drafted as evidence of an intent or decision. In this case, it also refers to those texts or authorities that considers and from which he borrows language and doctrine which he then incorporates into his own document.

While Hawkins is not so obviously focussed on the legal underpinnings of Dante's system, he does concern himself with other theoretical issues of law and justice such as the ultimate purpose for Dante's system and for the document that attests to its existence. In the chapter, "Dante and the World," Hawkins considers the educational or disciplinary, aspect of Dante's penal system. He points out, for example, that in *Purgatorio*'s terrace of pride (*Purg.* 10), where the pavement is covered with "images of the mighty that have fallen," (262) the souls are "called first to look up and aspire to the virtues depicted in the terrace's wall and then to look down and trample images of vice underfoot." (262) Interestingly enough, Hawkins, like Boyde, concludes with an examination of the Ulysses story and its role in Dante's justice system. In keeping with the book's theoretical approach to the *Commedia*'s administration of justice, Hawkins tackles the prickly issue raised by the apparent hypocrisy in Dante's condemnation of Ulysses; in which Dante damns him for committing, besides fraud, a species of spiritual trespass. In the final chapter of the book, "Out upon Circumference," Hawkins has implicitly recognized the question of "clean hands" inherent in Dante's treatment of the Homeric hero. Here the author examines how, precisely, Dante manages to justify convicting Ulysses while reconciling his own resemblance to Ulysses in aiming to write what has not been written before. Focussing on what he calls Dante's "prolonged confrontation with his audience" (276) in *Paradiso* 2, 1-3; "O voi che siete in piccioletta barca, desiderosi d'ascoltar, seguiti dietro al mio legno che cantando varca ["You that are in your little bark eager to hear, following behind my ship that makes her way"] where Dante distinguishes between his enterprise and the "folle volo" of Ulysses, Hawkins considers the distinctions that Dante makes and determines whether or not his case is distinguishable and on what grounds. Hawkins' approach to this address, Dante's charge to his jury, is, therefore, akin to the process of judicial review, a consideration of the rightness of the application of the very structures examined by Patrick Boyde.

Indeed Hawkins goes on to examine precisely the nature of the proof, the admissibility issue, that Dante tenders in his efforts to justify his personal court of justice and the decisions it renders. This is not to say that Hawkins frames his book as a legal factum nor as a legal decision, but it is clear that Hawkins sees the advocate in Dante as well as Dante's use of legal strategies in the presentation of his opus. Not surprisingly, Hawkins, like Boyde, explores in depth, Dante's use of exempla and the authorities he cites in support of his position. Both books are eminently readable as both Boyde and Hawkins exhibit writing styles that make it difficult to put either book down. But as enjoyable as the reading experience was, the value of both books ultimately lies in their systemic approach to Dante's *Commedia*. With their particular focus on the construction and application of Dante's judicial process, both Boyde and Hawkins have provided valuable tools for exploring yet another important foundation upon which Dante builds the entire project of the *Commedia*.

MARY A. WATT

University of Florida, Gainesville





COVER BY: VINICIO SCARCI